AUTORI VARI

GUBAJDULINA

a cura di
Enzo Restagno

EDT

Biblioteca di cultura musicale

Autori e opere

Musica contemporanea

Collana diretta da Enzo Restagno

8

La pubblicazione di questo volume è stata promossa dall'Assessorato per la Cultura della città di Torino in occasione dell'edizione 1991 di Settembre Musica

La traduzione del saggio di Valentina Cholopova è di Luigi Giacone

Redazione di Luisella Arzani

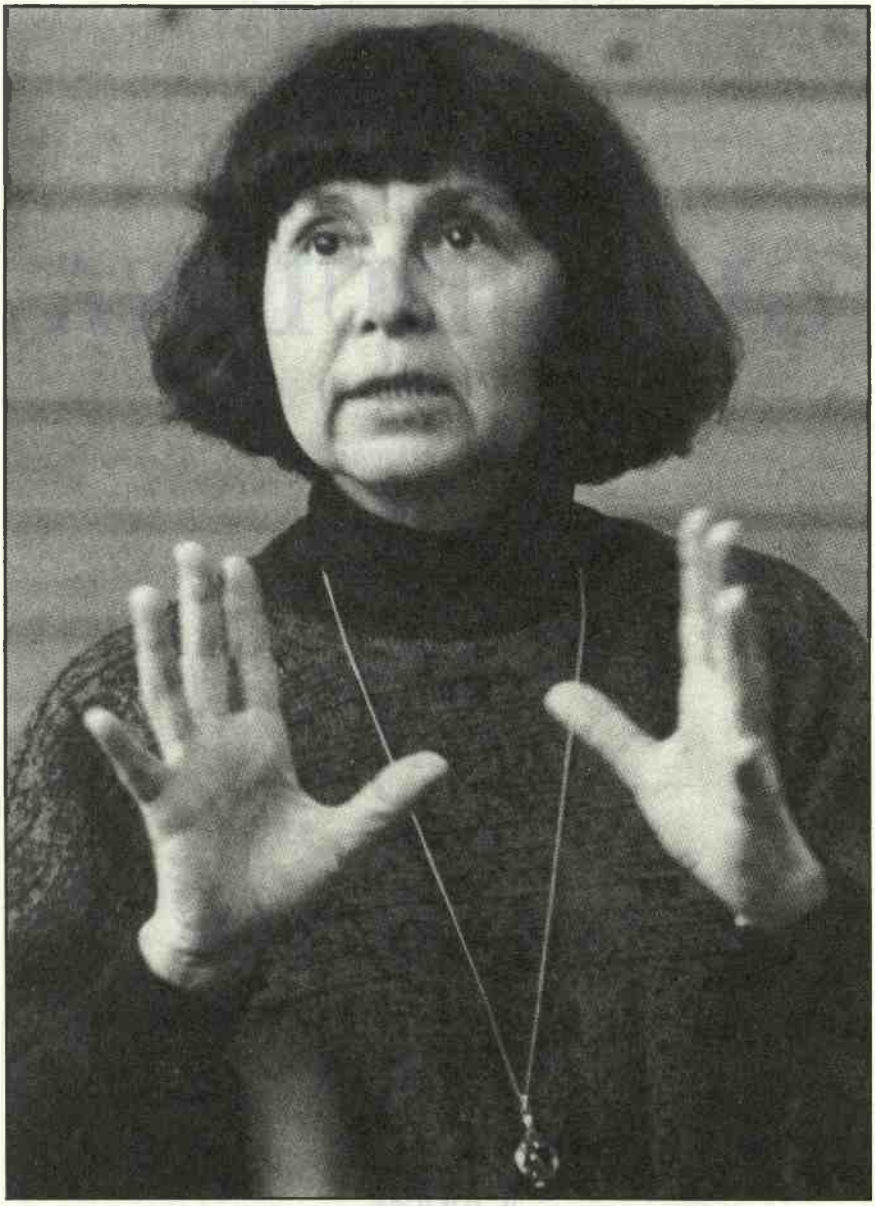
Via Alfieri 19 - 10121 Torino
ISBN 88-7063-111-7

AUTORI VARI

GUBAJDULINA

a cura di
Enzo Restagno

EDT



Sofija Gubajdulina

Indice

Presentazione

L'impegno di Settembre Musica sul fronte del contemporaneo ha tutti i caratteri di una scelta prioritaria: indurre il pubblico a un rapporto con la musica che non sia solo edonistico, ma di vera crescita intellettuale, è ciò che intendiamo per scelta prioritaria.

Per comprendere il nostro tempo e il travaglio esistenziale e sociale che lo distingue l'arte contemporanea è la chiave di volta. Ecco dunque Settembre Musica rivolgere la sua attenzione all'Unione Sovietica di Sofija Gubajdulina, una grande compositrice che da qualche anno tutto il mondo ammira, ma che in Italia ha fatto finora soltanto rare apparizioni. L'Unione Sovietica ha negli ultimi anni tolto i sigilli agli archivi della sua storia culturale, ne sono usciti film, opere teatrali e letterarie e anche partiture che si sono rivelate capaci di attrarre fortemente l'attenzione. Spesso si tratta di opere cresciute nella solitudine e nell'oppressione, che disegnano una trama segreta rivelatrice, nel momento in cui viene alla luce, dell'esistenza di processi ininterrotti di speculazione e di creatività. A volte tali processi risultano paralleli a quelli sviluppatisi da clamorosi dibattiti in Occidente, altre volte divergono perché la dimensione della solitudine e del silenzio agisce come un filtro che difende da inquinamenti pubblicitari o da ipertrofie ideologiche.

Questo libro, ultimo nato di una collana che rappresenta ormai un solido punto di riferimento nel panorama della cultura musicale contemporanea, nel ripercorrere puntigliosamente alcune di quelle trame offre, non solo allo specialista, una testimonianza incredibilmente viva e varia di trent'anni di vita musicale nell'Unione Sovietica. Una grande musicista parla di sé, delle vicende politiche, dell'economia, dell'opera degli altri compositori, della storia e delle tradizioni antichissime del suo paese con una sincerità esemplare e commovente.

È per operazioni di questo genere che Settembre Musica investe le sue risorse e le sue capacità organizzative e i consensi raccolti sul piano

nazionale e internazionale dagli ormai celebri "ritratti d'autore" del Festival torinese incoraggiano a proseguire su questo cammino, che pare il più consono alle tradizioni di civiltà e di cultura della municipalità torinese.

Torino, luglio 1991

L'Assessore per la cultura
Marziano Marzano

Prefazione

L'intenzione di dedicare a Sofija Gubajdulina una delle monografie di Settembre Musica era già nota; era stata annunciata, com'è consuetudine del Festival Settembre Musica, un anno prima. Il libro non l'avevamo ancora finito di scrivere che già ci arrivavano lettere e telefonate con richieste di informazioni, autoinviti, proposte di partecipazione fra le più disparate.

Sono in molti a nutrire interesse e passione fortissimi per l'opera di questa musicista sovietica, e io stesso faccio parte di questa moltitudine. Tutto è cominciato alcuni anni fa con qualche titolo: la Sinfonia *Stimmen... Verstummen...*, *L'ora dell'anima* e *Offertorium* sono opere al cui fascino è quasi impossibile sottrarsi. Fu Luigi Nono a parlarmi, con la convinzione incrollabile che sapeva mettere in certi discorsi, della grandezza di questa compositrice, e a lui devo questa grande scoperta. Le convinzioni personali contano però fino a un certo punto, e quell'onda di interesse alla quale ho fatto cenno è un fenomeno che andrebbe indagato. Può darsi che i cinque concerti monografici che Settembre Musica '91 dedica alla musica di Sofija Gubajdulina e anche questo libro contribuiscano a chiarire un poco le ragioni di quell'interesse; per ora si può fare soltanto qualche ipotesi.

È possibile che la strada del nuovo, la svolta che molti invocano nei destini della musica, venga suggerita proprio dai compositori sovietici di oggi. La storia musicale dell'Unione Sovietica è stata negli ultimi decenni abbastanza diversa dalla nostra. Talvolta l'abbiamo considerata, non senza un po' di snobismo, arretrata e oppressa, ma è sicuro che le energie spirituali di quel popolo sono restate forti e intatte. Il travaglio dei musicisti sovietici è stato diverso dal nostro, ma non meno profondo, e quella condizione di silenzio coatto, in cui soltanto con grande fatica riuscivano a filtrare alcune informazioni, si è rivelata in ultima analisi molto fertile. Il contatto con la tradizione non è mai stato messo

radicalmente in discussione; è stato anzi, in alcuni casi – i migliori –, approfondito e difeso contro le insidie banalizzanti e livellatrici dell'arte di regime. Proprio da una condizione di questo genere, che vorrei definire di difesa della propria originalità e autenticità, nasce uno speciale senso della profondità che si applica ugualmente al passato e al futuro. In questo senso l'opera di Sofija Gubajdulina si offre come un raro esempio di conciliazione tra le istanze del passato e quelle dell'avvenire. Arcaismo, simbolismo e misticismo sono termini che ricorrono spesso parlando della sua musica, e non si tratta di astrazioni o di mere categorie intellettuali, bensì di termini ai quali corrispondono in maniera tangibile contenuti autentici e concreti. I modi del canto liturgico d'Oriente e d'Occidente, i fantasmi di antiche liturgie mai dimenticate, i frammenti o le citazioni di Johann Sebastian Bach sono sorgenti di ispirazione dalle quali nascono incredibili avventure. Analisi dello spettro armonico, sottili speculazioni sulla concretezza del suono e sui suoi riflessi metafisici, clangori screziatissimi delle percussioni indagate strumento per strumento, come se fossero creature viventi o echi misteriosi di epoche lontane popolate da altri linguaggi, versi di Marina Cvetaeva, sofisticate citazioni di Franzisko Tanzer, reminiscenze di filosofi e di preghiere, trasfusioni di generi sacri e profani, drammatiche requisitorie contro le insidie dell'assuefazione, scoperta di orizzonti sonori inviolati custoditi da strumenti esotici, fervide riflessioni sulla storia e sul destino che consentano di abbattere i pregiudizi... La lista delle ragioni linguistiche e ideali dalle quali trae alimento l'opera di Gubajdulina potrebbe continuare a lungo, ed è proprio l'intenzione di scoprirne qualcuna che mi ha indotto a scrivere questo libro.

Il terreno era nuovo perché sapevo benissimo che le coordinate della nostra esperienza e cultura musicale recenti avrebbero avuto, conversando con Sofija Gubajdulina, un'applicabilità limitata. A queste coordinate bisogna d'altronde saper rinunciare, nella convinzione che attirare sul tuo terreno un artista fornito di motivazioni diverse significa commettere un falso storico. Quante requisitorie più o meno illustri, dettate da una siffatta e magari inconsapevole arroganza, ci è toccato leggere e ascoltare!

Stravinsky con la sua *Sinfonia di Salmi*, Čajkovskij, Skrjabin, Šostakovič e tanti altri musicisti di ieri e di oggi, i versi di Marina Cvetaeva, di Boris Pasternak, di Aleksandr Blok, di Anna Achmatova, le icone delle chiese e dei musei, la folla dei fedeli radunati nei templi di Zagorsk, la neve di Mosca e la silenziosa dacia di Peredelkino sono stati, oltre allo studio e all'ascolto delle partiture di Sofija Gubajdulina, gli esclusivi riferimenti di questo reportage sugli ultimi quarant'anni della vita musicale di questo grande paese. Dove il confine tra le suggestioni e la realtà è molto labile, dove le creature visionarie e ipersensibili sono probabilmente più numerose che altrove; e così, accanto a quei punti di

riferimento, devo collocare quelli rappresentati dai collaboratori pazienti e cordiali, a cominciare da Vera Kramskaja, la gentile e colta signora che con il suo lavoro di interprete ha reso possibile il dialogo fra me e Sofija Gubajdulina.

Valentina Cholopova, autrice della seconda parte di questo volume, ha svolto uno studio mirabilmente fine e preciso delle partiture di Gubajdulina. È una musicologa celebre che ha messo tutta la sua vasta sapienza al servizio di questo progetto con la modestia e la scrupolosità che sono proprie di poche e nobilissime persone. A lei va il mio ringraziamento personale, come anche a Luigi Giacone, che del suo testo ha fornito un'eccellente traduzione.

Per conversare con me Sofija Gubajdulina per giorni e giorni ha messo completamente da parte il suo lavoro di compositrice. Sono così diventato un visitatore abituale della sua casa, che giorno dopo giorno si rivelava sempre più ai miei occhi uno dei luoghi più ospitali mai incontrati. Le fotografie degli amici musicisti, le pareti coperte di libri, la teiera fumante e la finestra che dava su un cortile pieno di neve con le cornacchie svolazzanti fra i rami degli alberi spogli sono tratti sparpagliati e indimenticabili di un paesaggio dominato da una superiore serenità. Ignorando ogni forma di protagonismo Sofija Gubajdulina ha accettato, ancor prima di parlare della sua musica, di essere la relatrice della storia musicale del suo paese, ed è grazie al suo modo lucido e calmo di vedere le cose che ho potuto comporre una cronaca, sommaria quanto si vuole, ma in ogni caso capace di presentare i fatti in modo sensibile e sincero. A lei vada dunque il mio personale ringraziamento e quello del Festival torinese di Settembre Musica, che con questo libro prosegue la sua esplorazione dell'orizzonte musicale contemporaneo con una tenacia e un impegno che crescono al termine di ogni episodio.

Torino, luglio 1991 *Enzo Restagno*

riferimento, devo collocare quelli espressi a [illegible] dei collaboratori [illegible] e attivi, a cominciare da Vera [illegible], le quali a volte [illegible] che con il suo lavoro di interprete ha reso possibile il dialogo tra me e Sofija Gubajdulina.

A Valentina Cholopova, autrice della [illegible] di questo volume, [illegible] studio, infinitamente fine e preciso delle partiture di Gu- [illegible] cosa che [illegible] poco [illegible] pienza di [illegible] di questo progetto [illegible] la continuità che sono proprie di poche e [illegible] persone. A lei va il mio ringraziamento [illegible] come anche a Luigi [illegible], che [illegible] la [illegible] tutto.

Per [illegible] Sofija Gubajdulina [illegible] giorni che mo- [illegible] completamente da parte il suo lavoro di compositrice. Siamo così diventate [illegible] della sua casa, che giorno dopo giorno si rivelava sempre più ai miei occhi uno dei luoghi [illegible]. Le fotografie [illegible] fino [illegible] che [illegible] con le [illegible] fra i nomi degli altri, [illegible] e [illegible] Sofija Gubajdulina [illegible] per quanto di [illegible] della [illegible] musicale [illegible], ed è grazie al suo [illegible] le cose che ho potuto costruire una cronaca [illegible] che lo [illegible] il [illegible] A lei va dunque il mio personale [illegible] e a quella del Festival torinese di Settembre Musica, che con questo libro prosegue la sua [illegible] dell'orizzonte musicale contemporaneo [illegible] che [illegible] al [illegible] di ogni [illegible].

Torino, luglio 1992 Enzo Restagno

Parte prima

La vita

Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno

«Lei sa che il più grande desiderio di Vasil'ev è danzare la *Missa Solemnis* di Beethoven?». Gli altri annuiscono come davanti a una cosa risaputa; evidentemente lo sanno tutti all'infuori di me. Quel giovanotto gentile e intraprendente, assistente di un grande impresario, continua a parlare inseguendo l'irraggiungibile obiettivo di indurre Sofija Gubajdulina ad accettare una commissione teatrale per il 1992.

Non ha ancora scoperto che la signora è assolutamente contraria al teatro musicale. Ci penso mentre lo sguardo mi cade sul mazzo di rose raccolte in un gran vaso di cristallo posato sul bordo del tavolo. Dove mai avrà trovato rose così splendide a Mosca nel mese di gennaio? Mi vien da sorridere pensando al goffo mazzo di fiori che io sono riuscito ad acquistare dalla mesta fioraia che presta servizio nella hall del mio albergo. Il giovanotto intraprendente continua imperterrito la sua opera di convincimento in un tedesco un po' claudicante aiutato di tanto in tanto da Vera, la mia gentile e coltissima interprete.

Seduta accanto a lui Sofija sorride leggermente con pazienza e diplomazia; la nostra cena nel ristorante della via Kropotkinskaja sta scivolando verso una banale mondanità: sorrisi, complimenti, toni morbidi e smussati. Vorrei fare qualcosa per immettere un accento di vivacità nella conversazione che si svolge intorno a quel tavolo e improvvisamente vedo la possibilità di farlo dando una mano al giovanotto. Sofija ha detto che ha commissioni fino al 1994 e che il teatro musicale non è cosa per lei, ma lui crede ancora di riuscire a convincerla. Quel sogno di Vasil'ev di danzare la *Missa solemnis* continua a intrigarmi: conoscendo il suo talento e la sua intelligenza direi che l'impresa è possibile. Una grande danza sacra sui più elevati problemi spirituali con i quali possa confrontarsi l'umanità: il destino dell'uomo, la sua sopravvivenza spirituale come ipotesi trascendente nata dalla macerazione del dubbio, come destino sperato e invocato attraverso una lunga e inesausta preghiera. Sofija

con la sua musica è vicinissima a tutto ciò e io lo so benissimo; l'ho imparato in una decina di giorni di lunghe conversazioni svoltesi nella sua casa. Del suo lavoro per coro e orchestra *Alleluja* so che è una sorta di requiem nascosto, una promessa mantenuta a quasi vent'anni di distanza allorché ebbe il primo prolungato incontro fisico con la morte. Una dimessa veglia funebre di tanti anni fa in cui lei promette a se stessa di comporre un requiem, ma poi l'opera stenta a nascere perché si fa strada la convinzione che quella musica sarà realizzabile solo quando l'idea della morte potrà sciogliersi in quella della gioia e del ringraziamento. Quella musica invano ricercata per tanti anni le verrà incontro all'improvviso durante un viaggio in America, in un appartamento di Long Island con una finestra che dà sull'oceano, e così, perdendo ancora una volta la possibilità di fare la turista a New York, Sofija scrive con *Alleluja* quel requiem che scioglie l'antica promessa. Prima di *Alleluja* però c'è un brano per sola orchestra che s'intitola *Pro et contra* e l'idea, lei mi ha raccontato, è quella di fonderlo con *Alleluja* per ricavarne un unico vasto componimento.

Ecco una musica che potrebbe trasformarsi in una grande danza sacra per Vasil'ev soddisfacendo al tempo stesso i progetti del nostro impresario. Espongo ad alta voce le mie considerazioni e gli occhi di Sofija si accendono di gioia; mi ringrazia, mi fa un mucchio di complimenti e non c'è dubbio che crede fino in fondo alla fattibilità del progetto. La nostra serata nel ristorante della Kropotkinskaja termina con questi accordi giubilanti e quando usciamo quell'antico e nobile quartiere di Mosca è immerso nel magico candore di una nevicata. Non posso fare a meno di vedere in tutto ciò una metafora del lungo cammino rappresentato dalle mie conversazioni con Sofija, un lungo cammino che ha avuto per meta e per premio le gioie della conoscenza.

Confesso che è stato difficile e che non sapevo da che punto partire. Per la prima volta mi trovavo ad affrontare uno di quei lunghi reportage musicali che sono diventati un po' la mia specialità passando attraverso il filtro di un interprete.

Naturalmente è tramite il dialogo diretto, l'incalzare delle domande e delle risposte, delle interruzioni e delle deviazioni che nasce il feeling tra gli interlocutori, ma con un interprete il dialogo procede lento e posato e i pensieri ti vengono trasmessi in una sorta di nuda oggettività, privi di quelle inflessioni che la dicono lunga sul grado di coinvolgimento. Per me tutto ciò è veramente fondamentale e allora ascoltavo Sofija parlare in russo con tutta l'attenzione rivolta al suono delle parole, al salire e al discendere della voce. Riconoscevo le impennate della passione, le scivolate dell'indifferenza, le esitazioni della timidezza e tutta una vasta gamma di sentimenti che giungevano alle mie orecchie modulati attraverso una lingua che non conoscevo, e mi avvedevo che anche a lei capitava la stessa cosa: era attenta al suono della mia voce e attraver-

so la traduzione che ci veniva offerta dall'interprete prima di tutto cercavamo una verifica, che non mancava quasi mai, delle nostre impressioni e intuizioni acustiche.

Il linguaggio dei compositori sovietici di oggi, ma anche di quelli della generazione precedente, è abbastanza diverso dal nostro; è frutto di una cultura e di condizioni storiche e sociali delle quali abbiamo una conoscenza piuttosto astratta. Potete viaggiare in lungo e in largo per l'Unione Sovietica, potete leggere un'infinità di libri su questo immenso paese, osservare e ascoltare quanto volete ma sempre vi resterà un sottile sfondo di estraneità. La musica stessa, che rimane a mio avviso il più eloquente e il più profondo dei linguaggi, non si lascia mai imprigionare nelle reti del pensiero storico; forse perché il sentimento della storia in un paese così grande e così vario è soggetto a continue mutazioni che disarticolano le nostre categorie. Sapevo benissimo che la musica di Sofija Gubajdulina, di Alfred Schnittke, Edison Denisov, Vyacheslav Artyomov – per citare i compositori sovietici contemporanei che conosco meglio – non può essere né compresa né interpretata a partire da quelle idee-guida che disegnano da noi il reticolo culturale del contemporaneo. Ormai da un po' di anni ho cominciato a dubitare dell'applicabilità di questo sistema di coordinate; non intendo negarne la validità ma semplicemente circoscriverla nel tempo e nello spazio. In quel reticolo culturale si può situare un certo periodo dell'esperienza musicale recente svoltasi in una certa area geografica, ma quel fenomeno, che è poi la storia musicale dell'Europa negli ultimi decenni, ha la caratteristica di produrre un certo sistema di pensiero, un complesso di coordinate estetiche e di idee-guida che tendono a porsi come unità di misura e punto di riferimento per svariati tipi di esperienza musicale. Non è un discorso del tutto nuovo, ma è opportuno ripetere che le cose non stanno così, che abbiamo un gran bisogno di muoverci entro prospettive più fluide, e proprio in questo senso la musica sovietica di oggi, all'interno della quale quella di Sofija Gubajdulina rappresenta una delle voci più forti e significative, può indicarci sentieri che possono condurre lontano. Bisogna però avere la pazienza di scoprire le origini di questi sentieri e di seguirne l'intricato sviluppo. Eccoci dunque alla partenza in una mattina di gennaio a Mosca, nell'appartamento di Sofija Gubajdulina.

* * *

Signora Gubajdulina, vorrei farLe la mia prima domanda. So che Lei è nata in una città che si chiama Čistopol'. Se ricordo bene fu proprio in quella città che nel 1941, quando Lei aveva solo dieci anni, successe qualcosa di tragico. La poetessa Marina Cvetaeva si uccise sparandosi un colpo di pistola. Vorrei che la nostra conversazione partisse proprio da Marina Cve-

taeva, perché so che si tratta di una poetessa molto vicina al Suo cuore, della quale Lei ha messo talvolta in musica i versi.

Mi sembra che Lei abbia penetrato profondamente il problema, ho infatti un affetto speciale per i versi di questa poetessa e anche per la sua personalità. Il fatto che il destino ci abbia riunite in quella città può essere o meno un gioco della sorte, ma mi sembra che questo abbia influito su di me.

Lasciamo per un momento da parte l'ombra di Marina Cvetaeva e parliamo un po' di quei luoghi: Čistopol', dove Lei è nata, e Kazan', dove ha fatto i Suoi studi musicali.

Čistopol' è una città che conosco molto poco: sono nata lì ma dopo alcuni mesi la mia famiglia si è trasferita a Kazan' dove ho passato tutta la mia gioventù. Kazan' è sul Volga ed è una città assai grande nella quale abita molta intelligencija: ci sono tante scuole superiori, una università molto nota e tradizioni musicali antiche e profonde.

Su questo vorrei chiederLe qualcosa di più: cosa vuol dire tradizioni musicali antiche e profonde in una città come Kazan'?

Da un lato ci sono tradizioni nazionali molto forti e dall'altro una cultura di tipo universale che ha come basi di partenza Mosca e Leningrado. Tanti artisti usciti dai Conservatori di Mosca e Leningrado – deve sapere che a quell'epoca gli ebrei soprattutto non avevano diritto di vivere a Mosca e a Leningrado – dovevano poi lasciare subito quelle città. Kazan' era uno dei centri più prossimi a quel confine in cui potevano trovare rifugio le minoranze della popolazione dell'impero russo e così si trovò ad essere fecondata dall'apporto di quegli artisti e intellettuali, assumendo una dimensione culturale di grande rilievo. Secondo me centri come Kazan', crocevia di tante culture diverse, hanno una grande importanza perché gli artisti che venivano a stabilirvisi avevano in sé una grande energia, una grande volontà di agire e di creare innestando le loro conoscenze sulla cultura nazionale del luogo.

Lei ha parlato di una sintesi tra la cultura ufficiale e accademica di Mosca e Leningrado e quella etnica e folclorica della terra. Vorrei sapere qualcosa di più sulla cultura locale della repubblica tatara di Kazan'.

I riflessi del folclore nazionale in questa regione sono molto interessanti ma è opportuno distinguere due livelli. Il primo, ed è anche quello più vicino nel tempo, si basa sulla diffusione dei modelli pentafonici, l'altro, il più antico, su semplici costruzioni diatoniche. È solo in seguito all'invasione dell'armata di Gengis Khān e delle tribù tatare che occuparono la regione che i modelli pentafonici si innestarono sulle antiche diatonie.

E quelle antiche diatonie presentavano qualche somiglianza con i modi gregoriani?

No, si tratta di una somiglianza solo esteriore. Il canto gregoriano si basava su precisi canti monodici, quello di questa regione aveva invece un carattere più improvvisativo.

Al Conservatorio di Kazan' Lei ha fatto buoni studi musicali: il pianoforte e la composizione.

Sì, mi hanno dato una buona formazione, ma i miei studi li ho completati al Conservatorio di Mosca.

Ma quando studiava a Kazan' cosa pensava di fare nella vita, aveva già deciso di diventare musicista?

Sì, avevo già idee di questo tipo.

In base a quello che ho letto nelle Sue biografie Suo padre era di origine tatara, figlio di un sacerdote musulmano, mentre Sua madre era di origine ebrea-polacca.

No, mia madre era una russa pura, ma deve sapere che in quella regione sul Volga convivono tante nazionalità diverse. Ora Le voglio mostrare una foto di mio nonno. Come Lei può vedere indossa un turbante e il suo abito sacerdotale, ma è una fotografia antica, precedente alla mia nascita, e in quest'altra può vedere mio padre. Secondo la tradizione avrebbe dovuto diventare sacerdote anche lui, ma le cose andarono diversamente e divenne un ingegnere minerario.

Che genere di lavoro svolgeva a Kazan' un ingegnere minerario?

In un primo tempo faceva rilievi sul terreno dove avrebbero dovuto essere costruite fabbriche o case di abitazione; più tardi ricordo che era diventato professore in una scuola superiore di costruzioni.

Era figlia unica o aveva fratelli e sorelle?

Avevo due sorelle più grandi di me: la prima è pianista e insegna al Conservatorio di Kazan', l'altra è medico.

Mi ha mostrato le fotografie di Suo nonno e di Suo padre e gliene sono grato perché così mi ha introdotto nella Sua famiglia, ma ancora non abbiamo parlato di Sua madre.

La fotografia di mia madre nella mia casa occupa un posto molto importante. Non le piaceva farsi fotografare e così questo ritratto è l'ingrandimento di una foto che si era fatta fare per il passaporto. Era insegnante, ma dopo la nascita delle figlie ha smesso per dedicarsi completamente alla famiglia.

Il quadro della Sua famiglia è gentile e affettuoso, ma se penso agli anni della Sua infanzia vedo grandi ombre tragiche sullo sfondo: la guerra e ancora prima il clima di terrore diffuso dalle spietate repressioni di Stalin.

Come Le ho detto vivevamo a Kazan' ed eravamo in una condizione di vera povertà. I buoni per il pane non erano sufficienti e per mangiare siamo stati costretti a vendere mobili e vestiti. Kazan' inoltre si era riempita di gente che fuggiva dalle città esposte ai bombardamenti tedeschi e delle tre stanze di cui constava il nostro appartamento avevamo dovuto cederne una. Avevo così sotto gli occhi la morte e la vita, la nascita di nuova gente, e proprio per questo provo tanto rispetto per i miei genitori che in condizioni così difficili non hanno perso neanche la minima parte della loro onestà e purezza.

Prima mi ha detto che già all'epoca dei Suoi studi aveva deciso di diventare musicista. Cosa intendeva con questo: diventare pianista o compositrice?

Già da piccola provavo una necessità interiore di fare musica. Mi piaceva molto l'idea di diventare pianista e mi sentivo bene sul palcoscenico di fronte al pubblico. Avevo però anche il desiderio di comporre e a un certo punto queste due aspirazioni sono entrate in conflitto; si può dire che tutta la mia giovinezza è stata riempita da questo contrasto.

Quando succedevano queste cose aveva modelli a cui guardare, come interpreti e come compositori?

Senz'altro: ogni giovane ha un idolo. Dal punto di vista pianistico i miei modelli erano Sofronitzky e Richter, come compositore il mio idolo era Johann Sebastian Bach.

Sofronitzky e Richter sono due grandissimi pianisti, ma molto diversi l'uno dall'altro. Che cosa Le piaceva in Sofronitzky?

Sì, sono molto diversi ma hanno in comune la grande ricchezza dei colori e la varietà delle impressioni che sanno suscitare. A parte questo in Sofronitzky mi affascinava il grande mistero che emanava dalle sue interpretazioni. Non suonava mai nelle grandi sale, preferiva esibirsi in ambienti più raccolti dove poteva sprigionare meglio il suo fascino misterioso. Richter invece possiede un grande intelletto di fuoco che può divampare anche in ambienti vasti. Questi due estremi erano per me come due opposte fonti di ispirazione e il mio desiderio era trovare una dimensione intermedia.

Bach era dunque il Suo compositore preferito.

Posso dire che lo era allora e ha continuato ad esserlo anche in seguito. Naturalmente ho avuto anche periodi di grande fervore per altri com-

positori: Wagner, Šostakovič, Alban Berg, ma durante tutto il mio viaggio attraverso la vita la grandezza permanente è sempre stata quella di Bach.

Fino a che età è rimasta a studiare a Kazan'?

Fino a vent'anni, quando mi sono trasferita al Conservatorio di Mosca.

A vent'anni che cosa significava Mosca per Lei che viveva a Kazan'?

Mi rendevo conto che un compositore deve vivere in un luogo che sia al centro delle informazioni provenienti da tutto il mondo e Mosca era sul piano musicale la città più attiva.

Quando viveva a Kazan' aveva la possibilità di ascoltare dei concerti?

Sì, a volte venivano musicisti da Mosca e ricordo ancora le impressioni provate ascoltando Rosa Damarkina e Bella Davidovich.

C'era un teatro dell'opera a Kazan'?

Sì, ma non si può dire che l'attività di questo teatro fosse tale da suscitare grandi impressioni.

Torniamo a Mosca nel 1953, quando Lei arrivò in quella città per completare gli studi. Come ci viveva?

È stato un periodo molto duro, perché all'improvviso si è aperto davanti a me un mondo così vasto che era difficile abbracciarlo. A Kazan' avevo ricevuto una buona formazione di base, ma quel bagaglio non era certo sufficiente a definire il posto che un compositore doveva occupare nell'atmosfera del nostro secolo. A Kazan' non era nemmeno immaginabile concepire questo tipo di prospettive e questo orizzonte con la sua ampiezza sgomentante mi si è rivelato all'improvviso a Mosca.

Come viveva materialmente a Mosca?

Essendo studentessa al Conservatorio vivevo in un collegio e avevo uno stipendio; mia sorella, quella più anziana, mi aiutava un po'. Lo stipendio era appena sufficiente per non patire la fame; non potevo quindi comprare il biglietto per un concerto e dovevo industriarmi per entrare gratis o andare alle prove, ma devo dire che ho conservato una predilezione spiccata per quella speciale atmosfera della sala vuota nella quale si svolge una prova.

L'anno in cui Lei è arrivata a Mosca è un anno segnato da avvenimenti importanti, prima di tutto dalla morte di Stalin. Come ricorda l'atmosfera della città colpita dalla notizia della sua morte?

Me la ricordo benissimo, era un'atmosfera di follia completa, una psicosi di massa con tutto il popolo che si affannava per vedere lo zar mor-

to, lo zar che li tradiva e li sterminava. Proprio questa era la cosa più terribile: la popolazione che guardava come un grande personaggio colui che aveva umiliato, terrorizzato e sterminato interi popoli. In un'atmosfera del genere la coscienza delle singole persone non vale più niente, tutti erano uniti nella psicosi di massa, tutti volevano vederlo e alcuni hanno anche perso la vita per andare a venerare il loro idolo morto.

Anche Lei andò a vedere Stalin morto?

No.

Lei conosceva, come tutti d'altronde, il terrore in cui si viveva sotto Stalin.

Sì, certo, perché sono nata nel 1931 e quando avevo cinque anni ascoltavo le conversazioni dei miei genitori e le loro reazioni, soprattutto negli anni 1937 e 1938. Ho vissuto in quell'atmosfera in cui tutti erano a conoscenza di tutto: per esempio nella via in cui abitavamo una persona, la più buona e la più nobile di tutte, fu la prima ad essere arrestata.

Quegli arresti avvenivano soprattutto di notte; si dice che la gente vivesse con una piccola borsa con gli effetti personali sempre pronta per non essere colta di sorpresa nel cuore della notte.

Tutti erano pronti in ogni momento, quando sentivano bussare alla porta, ad essere portati via. Tutti lo sapevano e vivevano nel terrore.

Anche Lei sapeva queste cose, ma in questa prospettiva di terrore che cosa poteva rappresentare la musica?

Dall'inizio della mia esistenza, dall'età di cinque anni, la musica era il senso della mia vita. Quando sono diventata più grande la musica è diventata l'unica sostanza nella quale potevo vivere ed esistere. Un essere umano, anche nelle condizioni più difficili, anche in un'atmosfera massacrante, deve avere davanti a sé qualcosa di sacro. Ricordo benissimo le mie impressioni di quando avevo cinque anni, di quando cominciavo a capire: tutta la mia vita era colorata di grigio e mi sentivo bene solo quando varcavo la porta della scuola di musica. Da quel momento mi trovavo in uno spazio sacro. Sentivo i suoni provenienti dalle aule, sentivo il legame che univa gli studenti e tutto si congiungeva in quell'armonia politonale di suoni, e in quel mondo io volevo vivere.

Quello che mi ha raccontato è molto commovente. Non riesco ad ascoltare con indifferenza quello che mi dice perché sento nella Sua voce e vedo nel Suo sguardo un'eco della sofferenza di quegli anni, ma anche della straordinaria consolazione che rappresentava la musica. Sono passati tanti anni eppure siamo ancora qui, Lei a raccontare e io ad ascoltare una vicenda così tragica che pare giungere da tanti secoli fa. Vorrei tanto che la commo-

zione che io provo ascoltando questo racconto giungesse, almeno in parte, a coloro che leggeranno questo libro.

Torniamo al 1953, a Mosca quando morì Stalin. Lei ha descritto l'atmosfera generale, il popolo che voleva andare a vedere lo zar morto, ma vorrei sapere se tra i sentimenti della gente c'era anche la speranza che le cose sarebbero cambiate.

È difficile dirlo. Mi pare tuttavia che allora come oggi il sentimento più profondo e più chiaro fosse quello del terrore. Può darsi che la gente capisse in quel momento in quale paese selvatico e disastroso vivesse. Ricordo che io stessa avevo una paura tremenda e mi chiedevo se non sarebbe stato ancora peggio di prima.

Nei giorni della morte di Stalin i giornali di tutto il mondo erano pieni di quella notizia e così non c'era posto per dire che era morto anche Prokof'ev.

È vero, ed è stato perfino difficile seppellirlo, perché Mosca in quei giorni sembrava una grande casa di pazzi e non si riusciva a passare tra la folla che riempiva le strade.

E così il povero Prokof'ev è morto in mezzo alla confusione e nessuno se n'è accorto; ma Lei lo sapeva che era morto?

Sì.

E che cosa avete pensato, Lei e gli altri musicisti, della morte di Prokof'ev?

Abbiamo provato il sentimento di una grande perdita perché per noi i nomi di Prokof'ev e Šostakovič erano un fondamentale punto di riferimento. Non avevamo informazioni dal mondo esterno e quei due compositori erano per noi l'unica realtà sulla quale ci potevamo appoggiare.

Lei li ha conosciuti personalmente?

Prokof'ev no, Šostakovič invece sì e nella mia vita ha avuto un'importanza grandissima.

Vuole raccontarmi qualcosa dei Suoi rapporti con Šostakovič?

Non posso dire che siano stati rapporti molto stretti perché tra noi c'era una grandissima differenza. Per tutti i giovani di Mosca Šostakovič era una figura capace di orientare le coscienze. Per noi musicisti rappresentava non solo un appoggio morale, ci sentivamo partecipi dello stesso destino. I miei rapporti con lui passavano soprattutto attraverso il mio maestro, Nikolaj Pejko, che da giovane era stato suo assistente e poi suo amico. A quell'epoca, quando io ero studentessa, Šostakovič non era professore al Conservatorio. Ne era stato allontanato nel 1948 per ordine del nostro governo e da allora viveva a Mosca facendo il com-

positore. Fu Pejko a introdurmi presso di lui e il contatto avvenne nel momento in cui stavo terminando i miei studi. Šostakovič era stato invitato a presiedere la commissione che vagliava i risultati degli esami dei giovani compositori. Ero spesso stata criticata già durante il corso dei miei studi da alcuni professori, ma in quell'occasione Šostakovič prese le mie difese sfidando l'opinione degli altri insegnanti. Così dopo l'esame più importante Pejko mi condusse a casa di Šostakovič perché gli mostrassi la mia Sinfonia.

Cosa disse Šostakovič guardando la partitura?

Si mostrò soddisfatto, mi fece tanti auguri ma non mancò di criticare alcuni dettagli. Lei può capire che importanza tutto questo ebbe per me; talvolta una persona può dire una parola che risulta determinante, che come una stella illumina la strada di tutta la tua vita. Non dimenticherò mai il momento in cui mi disse che mi augurava di seguire sempre la mia strada «non giusta». Da allora provo per lui una riconoscenza infinita.

Vorrei chiederLe qualcosa su qualcuno degli altri compositori che occupavano allora una posizione importante nella vita musicale ufficiale, per esempio Khačaturjan.

Immagino che Lei si riferisca a due personaggi "ufficiali" quali Kabalevskij e Khačaturjan. Kabalevskij si comportava in un modo che era decisamente contrario ai miei ideali di vita e di morale. Ricordo la sua totale incomprensione davanti ai lavori degli studenti. Diceva spesso: «Perché i nostri studenti scrivono una musica così triste? Noi nel nostro paese non abbiamo alcuna ragione di essere tristi». Frasi del genere volevano dire per me che quell'uomo non capiva niente. Khačaturjan non diceva le stesse cose però non era molto lontano da posizioni del genere. Era uno che viveva troppo bene in tutti i sensi e come artista lo giudicavo eccessivamente materialista.

Sono d'accordo con Lei e mi piacerebbe che mi dicesse qualcosa di un compositore che mi sembra migliore e più interessante come Jurij Šaporin.

Secondo me è un personaggio tipico della vita russa di quegli anni. In quel momento la Russia si era impoverita di grandi talenti; Stalin li aveva cacciati via, li aveva fatti morire di fame o li aveva sterminati. In una situazione del genere si voleva trovare un nuovo tipo di intellettuali e così si scelsero alcuni individui ai quali si fecero fare carriere fulminee. Šaporin allora era giovane e non ancora preparato per diventare un compositore importante, eppure questo fu il ruolo che gli venne assegnato. Gli diedero importanti premi di stato, lo proclamarono un grande compositore, ma lui non sapeva ancora fare quasi nulla. Io l'ho conosciuto bene; appena arrivata al Conservatorio di Mosca fui assegnata

alla sua classe di composizione e ricordo benissimo il disagio con cui decifrava le partiture più complesse. Capivo anche che aveva talento e gusto, ma sul piano accademico la sua preparazione era inconsistente al punto di chiedermi come faceva a scrivere una sinfonia, un'opera, un oratorio. Per fortuna verso la fine dell'anno potei lasciare la sua classe e trasferirmi in quella di Pejko.

Lei conosce la sua opera I decabristi?

Sì.

Le sembra un'opera scritta da un professionista o da un dilettante?

Da un professionista, indubbiamente. Si diceva che quest'opera fosse nata da un travaglio di molti anni, ma come siano andate le cose nessuno lo sa esattamente; l'opera resta lì a custodire il suo segreto. A mio parere può darsi che con molto tempo e con una pazienza infinita, un pezzo dopo l'altro e magari con l'aiuto di qualcuno, si possa riuscire a mettere insieme anche un'opera di vaste proporzioni.

Vorrei ora chiederLe qualcosa di un altro compositore che Lei conosce bene; credo anzi che per un certo periodo Lei abbia anche studiato con lui: Vissarion Šebalin.

Sì, ho studiato con lui nel corso di perfezionamento che frequentai in Conservatorio dopo il conseguimento del diploma. Šebalin era tutto il contrario di Šaporin: un formidabile professionista serio e profondo, gran lavoratore. Aveva avuto la fortuna di appartenere alla generazione precedente a quella delle carriere fulminee.

Era un musicista molto colto che conosceva bene anche la musica dell'Occidente. So che Denisov ha dichiarato che proprio nella classe di Šebalin ebbe la possibilità di leggere la partitura del Marteau sans maître *di Boulez. Come era come compositore?*

A me personalmente piaceva ascoltare i suoi quartetti e come artista l'ho sempre considerato una persona cara e piacevole.

Adesso bisognerebbe che Le chiedessi qualcosa su un altro compositore, molto speciale: Tikhon Nikolaevič Khrennikov.

Il compositore Khrennikov non faceva parte della mia vita. Era un uomo di talento ma non riuscivo a seguire la sua musica. Sono andata a sentire le opere *La madre* e *Nella tempesta*, ascoltavo la musica ma la sentivo lontana dalla mia coscienza, non lasciava in me alcuna impressione.

Però ha avuto una funzione importantissima, non come compositore ma come uomo di potere.

Sì, lo so.

Volevo chiederLe come Khrennikov amministrava il potere che aveva nelle sue mani. Le faccio questa domanda perché ci sono su di lui due diverse opinioni: qualcuno sostiene che era il duro e rigido amministratore della politica culturale dello stato, altri dicono invece che ha cercato di salvare il salvabile. Vorrei anche precisare che queste due diverse opinioni le ho sentite esprimere varie volte da musicisti e uomini di cultura sia sovietici sia occidentali. Lei personalmente cosa ne pensa?

Sono convinta che non è un personaggio a una sola dimensione; queste differenti opinioni esistono perché lui si comportava in modo diverso in diverse circostanze. La sua vera forza sta proprio in questa elasticità. È intelligente e perspicace, sa seguire una posizione con grande attenzione e ha la capacità di intuire quale sarà quella vincente. Come nel gioco degli scacchi bisogna avere una prospettiva, saper vedere tre o quattro mosse dopo, così lui sapeva guardare e seguire con molta attenzione una posizione e quindi cambiarla al momento giusto. È difficile dire quale fosse il suo comportamento nei confronti di quelli che finivano in prigione, non sono abbastanza informata, ma so che tra i musicisti ci sono state meno vittime che tra gli scrittori, e questo potrebbe essere un dato a favore di Khrennikov. È stato sempre molto rigido sul piano ideologico ma ciò non gli ha impedito di appoggiare materialmente i compositori. Molti musicisti e musicologi sono stati aiutati da lui direttamente con denaro, ricoveri in ospedale e assegnazione di appartamenti. Io stessa sono stata testimone di episodi del genere.

Fino a quando è rimasta al Conservatorio di Mosca?

Fino al 1963, quando ho terminato il corso di perfezionamento.

Così a lungo?

Sì, un periodo lungo abbastanza per permettermi di approfondire le mie conoscenze.

Dieci anni sono tanti, importanti per la Sua formazione, ma sono anche anni in cui musicalmente a Mosca accaddero cose interessanti. Mi permetta di ricordargliene qualcuna. Nel 1957 il pianista Glenn Gould venne a Mosca, diede un concerto al Conservatorio e tenne una conferenza in cui presentò le opere pianistiche di Schönberg, Berg, Webern e Křenek. Ho letto che quell'avvenimento suscitò una grande sensazione. Lei era presente?

Sì, fu davvero un avvenimento straordinario per la vita musicale di Mosca. Per il primo concerto la sala grande del Conservatorio era occupata solo per metà perché ancora non si sapeva chi era Glenn Gould. Quando però noi studenti ci recammo al secondo concerto la sala era gremita al punto di non poter entrare.

Quando Gould fece la sua conferenza sulla musica della Scuola di Vienna parlò in inglese?

Sì, c'era un interprete, ma non era importante capire tutto quello che diceva. Il suo modo di suonare, il suo tocco, il suo fraseggio e i cenni di analisi che dedicava ai componimenti irradiavano una specie di superiore eloquenza, come qualcosa di immediatamente comprensibile.

Lei conosceva già qualcosa della Scuola di Vienna?

Noi studenti avevamo nozioni frammentarie che derivavano da qualche registrazione su nastro, qualche partitura e pochi accenni teorici durante le lezioni.

L'ascolto di quel tipo di musica, con le impressioni sonore inconfondibili derivanti dalla struttura seriale, che effetto Le faceva?

Era tutto molto attraente, ma vorrei farLe osservare che noi siamo entrati in possesso di quel tipo di musica più tardi degli altri paesi; a quel punto tutte quelle cose per noi erano già storia e le nostre tradizioni erano già fatte. Non voglio dire che se avessimo potuto entrare prima in quel processo saremmo stati in grado di esserne parte attiva, ma è un fatto che abbiamo dovuto limitarci a reagire davanti a cose già fatte. Questo spiega perché io e i musicisti della mia generazione abbiamo scritto poche opere in quello stile.

Le cose che stiamo dicendo mi fanno pensare a quelli che erano allora i Suoi compagni di studi; Le ho chiesto per esempio del concerto-conferenza di Glenn Gould perché di quell'avvenimento ho letto un ricordo scritto da Denisov. Mi piacerebbe che Lei rievocasse quell'ambiente di studio parlando di Denisov, di Schnittke e di altri musicisti che non conosco.

Schnittke e Denisov erano infatti miei compagni di scuola e intorno a loro c'era un'atmosfera molto fervida e positiva che si propagava con entusiasmo fra i colleghi. Io però conducevo una vita molto appartata e schiva. Come donna ero portata alla discrezione e mi costava molta fatica stabilire qualsiasi tipo di contatto.

Tra quei giovani musicisti ce n'era uno che possedeva certo una personalità molto attraente, intendo parlare di Andrej Volkonskij. Figlio di emigrati russi era nato a Ginevra nel 1933. Discendeva dal casato illustre dei Volkonsky e aveva studiato pianoforte con Dinu Lipatti e composizione con Nadia Boulanger. Questo singolare tipo di aristocratico fornito di una vasta e aggiornatissima cultura musicale arriva a Mosca nel 1950 e studia con Šaporin fino al 1954. Se non erro fu lui nel 1956 a scrivere con Musica stricta *per pianoforte la prima partitura seriale comparsa in Unione Sovietica ed eseguita dalla grande pianista Maria Judina. Fu ancora lui nel 1958 a*

fondare con Rudolf Baršaj l'Orchestra da camera di Mosca. Insomma, io trovo straordinario che l'orizzonte musicale degli anni Cinquanta sia stato animato da un aristocratico dal nome altisonante che torna a Mosca per diffondere le tecniche seriali, il gusto brillante del Gruppo dei Sei e la sofisticata estetica di Stravinsky. La prego, mi racconti qualcosa su questo personaggio così squisitamente anomalo!

Lo vidi per la prima volta quando arrivai al Conservatorio di Mosca. Era nella classe di composizione e mostrava i suoi pezzi d'esame. Mi resi subito conto che tra i giovani compositori del Conservatorio c'erano tre tendenze stilistiche: una molto radicale rappresentata da Volkonskij, una di centro il cui principale rappresentante era Rodion Ščedrin e una accademico-conservatrice. Inutile dire che la tendenza di Volkonskij era quella che riscuoteva le maggiori simpatie; intorno a lui si creò in breve tempo il nucleo di una coscienza artistica che non comprendeva solo musicisti ma anche pittori e poeti.

Ricapitolando: Volkonsky rappresentava la tendenza più radicale, Ščedrin quella di mezzo, e la tendenza più accademica da quali compositori era rappresentata?

Non ricordo quei nomi. Sono stati tanti.

C'è ancora un episodio degli anni Cinquanta di cui vorrei chiederLe. Nel 1959 venne a Mosca Leonard Bernstein con la New York Philarmonic e tenne un concerto in cui diresse anche il Sacre du printemps *di Stravinsky. Lei era presente?*

Sì. Io e gli altri studenti conoscevamo già il *Sacre* per averlo ascoltato registrato su nastro, ma quell'esecuzione pubblica così travolgente doveva restare un fatto memorabile nel panorama musicale di quegli anni.

Basta avanzare di pochi anni, arrivare al 1962 e a Mosca abbiamo l'apparizione di Stravinsky in persona. Erano passati 48 anni da quando aveva abbandonato il suo paese ed ora vecchio, celebre quanto una leggenda vivente, con la cittadinanza americana, Stravinsky tornava nella sua terra per dirigervi la sua musica, per parlare con la gente e per incontrare i giovani musicisti. Ebbero realmente luogo questi incontri con i giovani compositori e Lei vi partecipò?

Per me la personalità di Stravinsky era sempre stata così grande, una sorta di leggenda vivente come dice Lei, sicché incontrarlo, sentirlo parlare, vederlo dirigere la sua musica aveva dello straordinario. Rimasi enormemente impressionata nel vederlo dirigere l'orchestra durante le prove. I suoi gesti dicevano spesso più delle parole, era molto esatto ed efficace e io osservavo con grande interesse il tipo di rapporto che esisteva tra una mano e l'altra. Mi sembrava che quel rapporto rispecchiasse

la coincidenza tra l'unità e la "ratio", come dire che alla mano sinistra era affidata la sfera dell'intuizione e alla destra quella della "ratio".

Tra le opere che Stravinsky diresse in quell'occasione figura la Sinfonia di salmi. *Credo di non sbagliare se dico che è una delle composizioni di Stravinsky che Lei ama di più.*

Sì, ha perfettamente ragione.

Qual è secondo Lei l'idea del sacro che vive nella Sinfonia di salmi?

L'idea del sacro coincide qui con quella dell'unità e l'opera intera appare ai miei occhi come la costruzione di un tempio. È difficile secondo me stabilire se in una cattedrale ci sia una parte più sacra di altre. Di quest'opera mi piace l'unità che scaturisce da ogni momento della creazione, ed è il processo stesso della creazione che ha per premio il sacro.

Se la Sinfonia di salmi *è come un tempio – e tengo a dirLe en passant che si tratta di una metafora incredibilmente fertile, capace di trovare un adeguato riflesso architettonico ad ogni gesto stilistico – il movimento conclusivo, quello del Laudate, può essere la cupola del nostro tempio.*

Sì, è una definizione esatta.

Forse una cupola molto russa, con tutto quell'azzurro e quell'oro che con la loro esaltante ricchezza divengono il simbolo ingenuo e sublime del cielo.

Sì, la mia impressione è la stessa. Ho anche pensato che Stravinsky creando quest'opera ha raggiunto il punto più alto della autocoscienza, tutta l'esperienza della sua vita interiore è confluita nel punto più alto della coscienza.

Questo punto più alto di cui Lei parla è secondo me il punto al quale Stravinsky arriva dopo aver attraversato il mondo della storia e dopo esserne stato deluso. Così approda infine ad un punto universale e sacro che è fuori del tempo, oltre la storia.

Quello che Lei dice è molto giusto e anch'io potrei dire le stesse cose. Posso solo aggiungere che in quel momento, quando l'essere umano si alza a questo livello dove non si sentono più né tempo né spazio, il suo animo diventa non solo puro e trasparente ma anche molto aperto ed è per questo che vi si riconosce l'espressione tipicamente russa.

Nella Sinfonia di salmi *lo sguardo di Stravinsky si volge in una direzione che è oltre la storia; non è semplicemente l'eternità che si erge sullo sfondo delle opere sacre, ma piuttosto il pensiero di ciò che fu l'eternità in altre epoche della storia dell'uomo, quando il divino e l'umano, il quotidiano*

e l'eterno erano categorie ben salde. Il travaglio del dubbio e l'evoluzione della coscienza moderna hanno eroso quella stabilità che, reale o fittizia, era comunque efficace. In questo orizzonte avanza il pensiero nostalgico dell'utopia, il pensiero di un'epoca dello spirito in cui i pensieri e i sentimenti erano sufficientemente saldi. I tre movimenti della Sinfonia di salmi *ci propongono, modulati su tre registri diversi, questi pensieri e questi sentimenti, la cui solidità è resa in maniera talmente concreta e tangibile da legittimare la metafora della costruzione del tempio che Lei ha usato prima. Vorrei però che provassimo per un momento a seguire lo sguardo di Stravinsky quando si posa su particolari momenti della storia, vicini e lontani, come la grecità di* Apollon musagète *e di* Persephone, *o il barocco di Pergolesi, o il dolente romanticismo di Čajkovskij.*

Secondo me in queste opere di Stravinsky si verificano delle apparizioni straordinarie. Quando l'animo di un compositore va incontro alle memorie è come se cominciasse un viaggio dentro un labirinto. È un viaggio complicato in cui l'animo non entra mai in un oggetto determinato. Il musicista continua a contemplare gli oggetti da una certa distanza perché, pur trovandosi entro la sua memoria, i ricordi possono essere contemplati solo da lontano. Accade molto raramente, secondo me non più di un paio di volte, che Stravinsky riesca ad annullare la distanza prospettica della memoria per identificarsi completamente con gli oggetti contemplati.

Stravinsky venne a Mosca nel 1962, ma nella nostra cronaca vorrei che arretrassimo ora fino al 1956. Fu quello l'anno in cui Kruščëv fece le famose dichiarazioni che avrebbero dato inizio a quel processo che poi si sarebbe chiamato disgelo. Lei mi ha detto ieri che quando Stalin morì nel 1953 c'era nella gente un diffuso sentimento di terrore e nessuna speranza che le cose sarebbero cambiate. Nel 1956 si poteva cominciare a credere che qualcosa sarebbe cambiato?

Quelle dichiarazioni produssero una enorme impressione: prima non si poteva neanche immaginare quali fossero le ragioni e gli scopi degli avvenimenti storici. Tutte le domande restavano senza risposta. A un tratto è apparsa una persona che ha spiegato queste ragioni e per una popolazione abituata a un silenzio totale – perché ogni parola ascoltata poteva essere smentita e punita – quell'improvviso dire e spiegare, quel disvelare i retroscena di tante atrocità, faceva un effetto sconvolgente. Sembrava che ogni cosa per anni e anni fosse stata ben chiusa e compressa e che all'improvviso si fosse prodotta un'esplosione con il fuoco che divampava da tutte le parti. Gli anni successivi sono trascorsi in una grande attività tesa ad aumentare l'informazione. Ci fu la scoperta della letteratura che negli anni precedenti era proibita. La coscienza, privata per tanti anni di qualsiasi informazione, cercava di colmare il

vuoto ed è in quel periodo che nacque lo "samizdat". Si voleva pubblicare la letteratura proibita, ma le edizioni ufficiali e la distribuzione nei negozi procedevano troppo lentamente e allora quelle opere venivano stampate di nascosto ed erano le persone stesse a farle circolare. I giovani si sono precipitati a leggere e a creare una nuova letteratura e anche i musicisti hanno avuto la loro parte in quel processo generale. Quella di Kruščëv resta una figura straordinaria, ma non va dimenticato comunque che lui mai avrebbe pensato di liberare la coscienza del popolo russo. Quelle dichiarazioni le fece solo per scopi politici e ben presto la cosa divenne chiara. Dopo le prime euforie del disgelo i vari movimenti di avanguardia vennero proibiti. Tutti ricordano la conversazione che ebbe luogo tra Kruščëv e i giovani pittori in occasione di una grande mostra che si tenne qui a Mosca nella Piazza del Maneggio. Tra Kruščëv e i giovani artisti ci fu una vera collisione, specialmente quando lo scultore Ernest Neizvestny prese la parola per dire senza mezzi termini che questa nuova generazione di artisti voleva vivere libera. Ormai però il gin era uscito dalla bottiglia e quegli impulsi avevano acquistato uno slancio irresistibile. In qualche modo si sarebbe continuato e quelle nuove consapevolezze alimentarono una vita intellettuale diversa. Fu allora che i giovani presero l'abitudine di riunirsi nella Piazza Majakovskij per recitare i versi dei poeti russi, finché interveniva la polizia e li cacciava via. Ci si incontrava in quegli strani meeting poetici, avvenivano molti incontri in vari locali e negli studi dei pittori: si parlava di una quantità di cose, si improvvisavano recite da camera e l'informazione si allargava in tutte le direzioni. Tra i risultati di quel periodo è da considerare l'attività di pittori come Ilia Kabakov e Vladimir Jankelewsky, interpreti delle nuove tensioni che animavano la nostra vita sociale.

Nello stesso anno 1956 cade anche un avvenimento di grande importanza per la vita musicale: viene fondato il Festival dell'Autunno Musicale di Varsavia, nel quale accanto a quelle dei polacchi vengono presentate musiche degli autori occidentali.

Sì, fu una formidabile occasione quella di Varsavia: tanti nostri compositori prendevano parte a quel Festival e tornando nell'Unione Sovietica portavano con sé non solo le loro impressioni, ma dischi e partiture che poi circolavano intensamente tra di noi.

L'anno 1956 produsse però anche eventi luttuosi: se lasciamo da parte quella finestra sulla musica dell'Occidente che fu il Festival di Varsavia e ci spostiamo a Budapest, troviamo una delle repressioni più massicce e feroci. Quei disgraziati eventi sono noti e non staremo a rievocarli qui; vorrei invece parlare con Lei degli eventuali riflessi che la repressione di Budapest ha avuto su un'opera di Šostakovič: la sua Undicesima Sinfonia. *Nel 1957 cadeva il quarantesimo anniversario della Rivoluzione e anche il cinquan-*

tenario della famosa "domenica di sangue" di Pietroburgo. Ci si aspettava da Šostakovič un'opera celebrativa, che venne puntualmente con l'Undicesima Sinfonia, *in cui la musica descrive con un'evidenza allucinante proprio il massacro perpetrato in quella lontana mattina a Pietroburgo dalle guardie zariste sulla folla inerme. In anni di disgelo ci si poteva aspettare da Šostakovič una sinfonia scritta con un linguaggio più audace e invece no, l'*Undicesima *usa un linguaggio assolutamente tonale, impiegato con le procedure più note. Ne deriva un'eloquenza che qualcuno reputa perfino smaccata, quasi una sorta di provocazione, ma provocazione contro che cosa? È possibile che tra quella lontana "domenica di sangue" e le repressioni di Budapest corra qualche tragico filo e che la musica di Šostakovič intenda annodare quel filo ai poli delle due repressioni?*

La Sua interpretazione esiste da quando esiste l'*Undicesima Sinfonia* e naturalmente esiste anche un'opinione che nega quell'interpretazione. Non ci sono prove per argomenti del genere. Dal canto mio penso che un artista che si trovi a Mosca, venendo a conoscenza dei tragici avvenimenti di Budapest, non possa non avvertire un profondo disagio; e se poi quell'artista crea della musica un riflesso di quel disagio non può non penetrare nella sua composizione, anche se lui, mentre componeva, non stava facendo una ricognizione dei propri sentimenti. Per quanto riguarda poi la presunta semplicità del linguaggio si tratta di un problema molto complesso. Vede, la coincidenza diretta tra la posizione di un artista e gli avvenimenti storico-politici non sempre si verifica. Quando ad esempio Šostakovič scriveva una delle sue Sinfonie più forti ed audaci, la *Quarta*, la sua posizione di protesta coincideva con la protesta del linguaggio. Poi Lei sa che le cose cambiarono e che quella coincidenza venne meno: Šostakovič ebbe censure molto pesanti da parte delle autorità. Si può dire che la conseguenza fu quella di interiorizzare maggiormente il problema creando una coincidenza più profonda tra il linguaggio musicale e la coscienza dell'artista. Quello dell'*Undicesima Sinfonia* da un punto di vista puramente esteriore può sembrare un linguaggio molto semplice, perfino troppo semplice. Il compositore però, pur producendo opere semplici, avanza su una sua strada che è quanto mai complicata. Il linguaggio è semplice in apparenza ma può ciononostante contenere intuizioni che si riveleranno capitali in futuro. In questi casi succede che una parte del pubblico, la più sofisticata ed esigente, si allontana da lui considerandolo finito come artista, superato, privo ormai di interesse. Interiormente però quell'artista prosegue il suo cammino, ha una meta precisa e per raggiungerla può darsi benissimo che per un certo tratto debba procedere in piano, magari anche in discesa. Se Lei prende l'ultimo Quartetto del Nostro, si avvede che anche parlando un linguaggio molto semplice quell'opera contiene tutte le profondità e tutte le proteste di cui è capace la musica.

Quello che Lei dice della semplicità apparente di un certo Šostakovič mi fa venire in mente che alcuni anni prima a Parigi si diceva che Ravel era un musicista superato, e tuttavia lui ha continuato a scrivere la sua musica; di Bartók si diceva, e si continua a dire, che le ultime opere sono troppo facili, prive di mordente e quindi nate da una personalità fragile e vacillante. Sono autentiche sciocchezze e mi fa piacere sapere che il Suo punto di vista è vicino al mio.

Certo che la penso come Lei. Vede, la vita di un artista è molto più complicata di quanto la gente creda. L'esigenza di essere radicale si manifesta a volte anche esteriormente, ma a volte no. Questa speranza nel progresso non si può riflettere in tutte le fasi del processo creativo, in ogni frammento dell'opera. Si va avanti seguendo la propria strada e non sempre lo sguardo può essere rivolto verso le cime più alte. Ricordo che uno dei miei professori di pianoforte mi disse una volta: «Devi ascoltare tutti, però non devi obbedire a nessuno» e sono sicura che Šostakovič, Ravel, Bartók hanno fatto proprio così, anche quando sono stati criticati per non essere abbastanza radicali.

Nel 1958, come conseguenza del Congresso del Partito Comunista del 1956, si tenne qui a Mosca il secondo Congresso dell'Unione dei compositori. Un primo risultato di quel Congresso fu di togliere le condanne che erano state pronunciate nel 1948 e così furono reimmesse in circolazione le opere proibite fra il 1948 e il 1953. Questo volle dire conoscere alcune opere di Prokof'ev e Šostakovič: un processo parallelo dunque a quello che Lei ha descritto poco fa per la letteratura e le arti figurative.

A quell'epoca noi eravamo ancora studenti e tuttavia seguimmo con grande interesse i lavori di quel congresso. Ebbi così la possibilità di vedere i compositori che vivevano in quel momento il periodo più fertile della loro attività. Avevano circa quarant'anni e appartenevano a una generazione che aveva sofferto tanto e vissuto nell'ombra per una decina d'anni.

Mi dica qualche nome.

Boris Čajkovskij, Karen Khačaturjan, erano tutti compositori seri e nobili che hanno contribuito molto al progresso musicale del loro tempo e che con il favore del nuovo clima poterono occupare posizioni di rilievo che sarebbero diventate in breve tempo un ostacolo per la nostra generazione.

Vorrei chiederLe qualcosa di un compositore come Sviridov.

Iurij Sviridov è stato uno degli allievi di Šostakovič dal quale ebbe in gioventù un notevole appoggio. La fiducia del maestro era ben riposta perché Sviridov mostrò di possedere un notevole talento.

Un suo lavoro presentato nel 1956, un Poema in memoria di Esenin per tenore, coro misto e orchestra, ebbe una notevole risonanza. Quest'opera riabilitava un grande poeta condannato dallo stalinismo e lanciava uno sguardo sulle immagini rurali della vecchia Russia. Bisogna riconoscere che argomenti del genere nel 1956 arrivavano a proposito.

Ricordo bene l'impressione positiva che mi fece quest'opera, vi si avvertivano talento e spontaneità. Si scorgevano in Sviridov tutti i tratti del compositore di gran classe e veramente si poteva pensare che avrebbe avuto una strada felice.

Ma poi non è stato così?

Dal mio punto di vista no; può darsi che esistano altre opinioni, ma a mio parere il suo sviluppo ulteriore è sempre stato ostacolato dal suo carattere. Anche le qualità positive con il tempo possono trasformarsi nel loro opposto. Quella sua sensibilità per lo spirito e la vita rurale della vecchia Russia era all'inizio una qualità perfetta e nobile, ma si è poi trasformata in una posizione rigida e dura e quindi, invece di far conoscere la grandezza e la profondità dello spirito russo, ha finito con lo sminuire quel meraviglioso soggetto.

E Boris Tiščenko?

Appartiene a una generazione più giovane e anche lui è stato allievo di Šostakovič. Si può dire che la sua strada è quella di un compositore brillante. Agli esordi della sua carriera è stato considerato un talento di prima categoria. Non so in questo momento quale sarà il passo successivo del suo sviluppo, ma lo aspetto con pazienza e curiosità. Lui è autore, fra l'altro, di un componimento straordinario sui versi della Achmatova e deve sapere che a quell'epoca una cosa del genere era assolutamente proibita. Bastava che la polizia trovasse in un appartamento un libro della Achmatova perché chi ci abitava finisse in prigione.

Com'è strutturato questo componimento su versi della Achmatova?

È un grande requiem suddiviso in vari movimenti. Anna Achmatova attraverso i suoi sentimenti ha espresso quelli di tutte le madri del popolo sovietico che hanno subito le sofferenze degli anni Trenta e Quaranta.

Il Requiem di Anna Achmatova fu pubblicato in traduzione italiana all'inizio degli anni Sessanta; l'ho letto molto tempo fa ma ho un ricordo vivo e commovente di quello straordinario capolavoro in cui il dolore più disperato sembra agire da stimolo sull'immaginazione poetica portandola ad una incandescente violenza lirica che sembra veramente essere in attesa di un prolungamento musicale. Quando si accinse Tiščenko all'impresa di musicare quei versi?

Non ricordo esattamente, ma la creazione dell'opera risale agli anni Sessanta. Di questo componimento esisteva il materiale musicale, ma non era mai stato eseguito prima. Ricordo un'esecuzione un paio di anni fa qui a Mosca con l'orchestra dei Virtuosi di Mosca e un'attrice che recitava i versi dell'Achmatova. Fu per tutti un'impressione tremenda.

Abbiamo parlato di Volkonskij e della istituzione dell'Orchestra da camera di Mosca, ma non abbiamo ricordato che Volkonskij fondò anche il gruppo Madrigal per incrementare le esecuzioni dell'antica letteratura polifonica. So che la musica preclassica sotto Stalin era vietata. Come agiva questo divieto nei Conservatori? Perché mi sembra impossibile che neppure in quei luoghi si potesse studiare la musica antica.

È un po' esagerato dire che Stalin aveva proibito la musica antica. La proibizione era indiretta nel senso che era conseguenza delle idee dominanti. Al Conservatorio di Kazan' e di Mosca avevo studiato gli autori del periodo prebachiano, però si trattava pur sempre di conoscenze insufficienti, e in questo senso gli sforzi di Volkonskij e del gruppo Madrigal diedero importanti frutti.

Che repertorio eseguiva il gruppo Madrigal: Palestrina, Monteverdi, Orlando di Lasso?

Sì, molti di quegli autori e tutto quello che si riusciva a trovare come materiale musicale relativo a quel tipo di repertorio, e posso assicurarle che si trattava di esecuzioni perfette.

Parlando dell'antica polifonia mi viene una curiosità: Lei conosce le composizioni dello zar Ivan il Terribile?

Sì, le conosco, ed è un fenomeno molto misterioso. Si sa che Ivan il Terribile era entusiasta del canto russo chiamato "demestvennyj", una parola particolare che è intraducibile. Quando gli studiosi hanno scoperto il mistero del "demestvennyj" si sono accorti che si tratta di un canto puramente dissonante con seconde, quarte e quinte parallele, un canto molto rigido. Secondo i canoni estetici del secolo scorso si può definire questo canto in qualsiasi modo tranne che con l'aggettivo che usava Ivan il Terribile: perfetto. Melodie cantate in questo modo non sono piacevoli, ma secondo un'estetica molto arcaica quel modo così disagevole di percepire il canto risultava positivo e normale. Probabilmente Ivan il Terribile si sentiva in sintonia con quell'estetica.

Ho ascoltato la musica di Ivan il Terribile incisa su disco da un complesso polifonico inglese e mi pare che lo zar avesse un notevole talento musicale. Mi ha colpito un'Antifona semplice, molto dolce, pervasa da un sentimento di innocenza che mi ha sorpreso sapendo chi era l'autore. Si è sempre conosciuta questa musica oppure è stata scoperta recentemente?

Anche questa è una scoperta degli anni Cinquanta; prima se ne ignorava l'esistenza. Oggi c'è un grande interesse per la musica antica e spesso a occuparsene sono compositori fra i più radicali.

Peccato che Stalin non fosse a conoscenza del fatto che Ivan il Terribile scriveva musica, probabilmente gli avrebbe fatto piacere saperlo!

Già, e magari anche lui avrebbe scritto una musica molto dolce e innocente!

Dell'anno 1962 abbiamo ricordato la tournée di Stravinsky, ma ci sono altri avvenimenti importanti che segnano la vita musicale, vorrei ricordarne con Lei qualcuno. Ci fu la prima esecuzione della Katerina Izmajlova *e della sinfonia* Babij Jar *di Šostakovič su cinque poemi di Evtušenko, quindi la prima esecuzione dell'Oratorio* Ivan il Terribile *di Prokof'ev e il terzo congresso dell'Unione dei compositori.*

Sono stata presente a tutte le recite dell'opera di Šostakovič, che conoscevo già nella prima versione, e posso dirLe che fu per noi giovani musicisti occasione di studio e di entusiasmo. *Babij Jar* fu invece un fenomeno straordinario non solo sul piano musicale ma anche su quello sociale, perché avvertivamo con quella musica una sorta di vibrazione comune con le idee che l'avevano generata. L'Oratorio di Prokof'ev non fu per me un grande avvenimento: ammiravo quella musica, ma Šostakovič mi attraeva di più e in modo diverso, perché sentivo che alla sua musica era legato il mio destino.

Solo due anni dopo, nel 1964, si è prodotto a Mosca un altro grande avvenimento: è arrivato Pierre Boulez, che con l'orchestra della BBC ha eseguito opere di Schönberg, Berg, Webern e il suo Eclat.

È stato un avvenimento memorabile per tanti musicisti russi e anche per la mia vita; ebbi infatti proprio allora la sensazione di uscire poco alla volta dall'ombra, e poi nacque in noi la speranza che avremmo finalmente potuto anche noi prendere parte al processo di evoluzione universale. Improvvisamente tutti quei rapporti che erano sempre stati lontani, e tanto faticosamente mediati, diventarono realtà. Ci furono incontri ufficiali organizzati dall'Unione dei compositori, ma le presenze vennero strettamente limitate a quei compositori che erano vicini alle categorie ufficiali. Denisov già da tempo era in contatto con Boulez, che lo aveva personalmente invitato a quell'incontro. Quando lui però tentò di entrare nella sala della conferenza gli chiusero la porta in faccia. Fu una scena un po' comica perché si vide Boulez alzarsi, andargli incontro e tirarlo dentro mentre la guardia di servizio cercava di trascinarlo fuori dalla porta.

E come andò a finire?

Finì per spuntarla Boulez e così Denisov poté presenziare all'incontro.

E Lei non ha potuto incontrare Boulez?

No.

Ma ha potuto almeno ascoltare il concerto?

Questo sì.

Nel 1962 c'era stato il terzo congresso dell'Unione dei compositori. Quali argomenti furono discussi in quell'occasione?

Francamente non ricordo; non c'erano grandi differenze fra un congresso e l'altro e poi proprio in quegli anni ero molto assorbita dall'evoluzione del mio processo creativo.

Quel clima di maggiore apertura e informazione aveva dato comunque dei risultati e alcuni compositori cominciavano ad adottare le tecniche seriali, Arvo Pärt per esempio, che nel 1961 scrisse l'oratorio Il cammino del mondo, *un'opera orientata in senso seriale.*

Sì, in quel periodo nella musica di Pärt non sono mancate tensioni in quella direzione.

Dove viveva Pärt in quegli anni? Non credo a Mosca.

No, stava in Estonia.

Poi nel 1963 ha scritto Perpetuum mobile, *un'altra opera di tipo seriale come la successiva* Sinfonia n. 1. *Lei conosce queste opere? Cosa ne pensa?*

Secondo me Arvo Pärt è una delle personalità più forti tra i compositori contemporanei, ha una sensibilità sviluppatissima che mi sembra bene in sintonia con lo spirito dell'epoca. Lui era perfettamente consapevole dei problemi spirituali del suo tempo, li avvertiva grazie ad una intuizione straordinaria e a quei problemi intendeva dare una risposta con la sua musica. Ha saputo conquistare una buona tenica ma è sempre stato uno spirito radicale e profondo, incapace di qualsiasi compromesso. A un certo punto ha avvertito che tra la sua tecnica e lo spirito del tempo si era creata una frattura e allora ha smesso di comporre, si è ritirato per tre anni in un piccolo villaggio e si è concentrato per capire il momento in cui avrebbe potuto dare una risposta adeguata ai suoi problemi. Fu allora che lo incontrai a Mosca, dove andammo insieme a vedere alcune mostre.

In che epoca?

Mi pare all'inizio degli anni Settanta. Ricordo che camminavamo per la strada e lui chiedeva non tanto a me quanto a se stesso come e che cosa deve scrivere un compositore oggi. Capii benissimo che quella domanda nasceva da un travaglio profondo, tuttavia finsi di non capire

e risposi: «Il compositore deve alzarsi alle 6 del mattino, invece di mettersi subito al tavolino deve andare a passeggio nel bosco, camminare a lungo e quindi tornare, senza dimenticare però di andare a comprare il pane». Comprendemmo entrambi subito che ci eravamo capiti ben oltre le parole scambiate e su una cosa eravamo perfettamente d'accordo: prima di scrivere la musica si deve pensare a lungo e vedere le cose nella nostra testa attraverso l'anima e attraverso il cuore. Poco tempo dopo questo dialogo vidi che era molto cambiato e fu allora che scrisse *Tabula rasa*.

Dicendo queste cose Lei ha già risposto alla domanda che volevo porLe su Arvo Pärt. Resta tuttavia da fare un'interessante considerazione. Pärt abbandonò la tecnica seriale perché non corrispondente alle sue esigenze spirituali e il cambiamento fu davvero radicale, poiché passò ad una scrittura di tipo minimalista e ripetitivo. Questo è uno degli indirizzi più diffusi nella musica americana di oggi, specialmente attraverso compositori come Philip Glass e John Adams. Fa una curiosa impressione constatare l'adozione del linguaggio minimalista da parte di un musicista dell'Estonia e di compositori californiani. Spiritualmente c'è una grande distanza, ma nondimeno il linguaggio è esteriormente lo stesso. All'epoca in cui scrisse Tabula rasa *difficilmente Arvo Pärt era informato di quello che facevano i suoi colleghi americani e tuttavia questo radicale impoverimento del linguaggio in cui consiste esteriormente la formula minimalista si impose ugualmente su due fronti così lontani e diversi. È dunque possibile giungere a un'identica soluzione partendo da condizioni ed esigenze lontanissime.*

Io penso che ad agire sia quel complesso fenomeno che si suole definire spirito dell'epoca. Il movimento e la tensione da un lato, il silenzio e la statica dall'altro sono due tendenze fondamentali che sempre si incontrano nella storia. Nel nostro secolo esse hanno occupato il campo alternamente. La musica seriale interpretava a mio avviso la tensione, e parlo di una tensione drammatica che con il passare del tempo si è alquanto radicalizzata. Trovo quindi perfettamente naturale il manifestarsi di un rifiuto che porta a prendere in considerazione la tendenza opposta, quella del silenzio e della pace, e questo può accadere anche in punti molto lontani del mondo. Le differenze tra Arvo Pärt e i compositori americani che Lei ha ricordato mi sembrano assolutamente evidenti: il minimalismo si basa sul metodo della ripetizione, questa è la sua filosofia. Nella musica di Pärt la ripetizione è un dato puramente esteriore, ma all'interno si sviluppa un processo raffinato e complesso che affonda le radici in un terreno spirituale completamente diverso.

Sono d'accordo sul fatto che bisogna distinguere fra minimalismo e minimalismo; a mio avviso Philip Glass e John Adams sono due compositori molto diversi e inoltre trovo molto curioso il fatto che il secondo recente-

mente abbia abbandonato le tecniche minimaliste. Ma ora vorrei tornare all'epoca in cui nell'Unione Sovietica nascevano le opere seriali. Nel 1964 non c'è solo la Sinfonia *di Arvo Pärt ma anche* Il sole degli Incas *di Denisov per soprano e undici strumenti, che è diventavo con il tempo un classico della musica seriale sovietica. Quello di Denisov con la musica seriale è secondo Lei un rapporto di profonda convinzione? Le chiedo questo perché a mio parere l'aspetto più autentico del temperamento di Denisov è quello lirico, come dimostra il grande ciclo di Lieder* Le brasier de neige *su versi di Blok. Mi pare quindi che esista una certa contraddizione tra le opere seriali e liriche di questo genere.*

Ma secondo Lei il lirismo è in contraddizione con la musica seriale oppure no?

Non necessariamente. Se penso a Berg e a Webern direi di no, perché Berg riesce a conferire ai suoi temi dodecafonici un'inflessione paratonale e Webern raggiunge il lirismo attraverso un processo di miniaturizzazione che lo collega direttamente al mondo spirituale di Schubert.

Ho l'impressione che per la coscienza artistica di Denisov fosse naturale il sistema dodecafonico. Per capire meglio quello che voglio dire credo però che sia necessario pensare, in generale, a cosa significa il sistema dodecafonico. Questo sistema così attraente definisce le idee e la coscienza dei compositori per gran parte del nostro secolo. Proviamo a vedere che cosa sta alla base di questa attrazione. Le teorie musicali hanno spiegato che la dodecafonia è il risultato dell'evoluzione del linguaggio musicale, ma quali sono le ragioni esistenziali per cui un sistema basato sull'uguaglianza dei suoni è preferibile a un sistema fondato sull'organizzazione gerarchica degli stessi? Qui siamo costretti a rispondere che non c'è nulla di meglio di un sistema fondato sull'uguaglianza, ma io credo che entrambi i sistemi siano necessari. Mi consenta di introdurre una metafora tratta dalla coltivazione della terra. C'è un periodo adatto al raccolto dei frutti, un altro in cui i semi germogliano e un altro ancora in cui si prepara la terra. Il nostro secolo ha affrontato il problema della preparazione della terra per poi seminare e avere quindi nuovi raccolti. In questa fase di preparazione il terreno deve essere livellato e ridotto a una uguale densità per passare quindi a un altro stato. L'arte del nostro secolo ha visto all'opera dei protagonisti impegnati spesso in un processo di smaterializzazione. Naturalmente si è trattato di artisti forniti di temperamenti molto diversi come Picasso, Schönberg o Webern; potevano essere temperamenti lirici, astratti, tragici, ma tutti hanno lavorato il terreno con un medesimo intento, quello di prepararlo per raccolti diversi. Un comportamento di questo genere presuppone una sostanziale fiducia nelle virtù del materiale e proprio per questo vorrei definirlo classico. C'è però un'altra posizione che vorrei

definire postclassica ed è quella che non crede che la verità sia immanente al materiale, ma possa nascere solo dall'accostamento di materiali diversi partendo da un nucleo di pensiero che si mostrerà capace di aggregare quei materiali diversi. Secondo me questo tipo di coscienza è proprio, ad esempio, di un musicista come Alfred Schnittke.

Schnittke è proprio il compositore con il quale avrei voluto riprendere la nostra cronaca della musica sovietica negli anni Sessanta. Nel 1965 lui scrive le 3 Poesie di Marina Cvetaeva *per mezzosoprano e pianoforte e le* Variazioni su un accordo. *Secondo l'immagine che Lei ha appena usato anche Schnittke fa parte in quel momento dei compositori che devono lavorare il terreno e ne fa parte anche Lei che nel 1965 scrisse i* Cinque Studi *per arpa, contrabbasso e percussione. Alfred Schnittke è quello che si suole chiamare un "tedesco del volga": per ragioni di lingua e cultura (trascorse perfino un certo periodo di studio a Vienna), le radici germaniche sono in lui molto forti, ciononostante gli aspetti russi della sua personalità sono fortissimi. Mi sembra che questa simbiosi di temperamenti e culture sia particolarmente evidente in un'opera come la Cantata* Seid nüchtern und wachet... *Qui Schnittke ha saputo calarsi nel mito germanico di Faust con una comprensione e un'intelligenza straordinarie; ci sono però esplosioni di una violenza barbarica e disordinata in cui si ha la sensazione di trovarsi davanti a un russo primitivo. Mi sembra dunque inevitabile che la metà germanica della sua anima lo abbia avvicinato alla cultura viennese e dodecafonica ed è perfettamente naturale che agli esordi della sua carriera si trovino queste* 3 Poesie *su testo di Marina Cvetaeva, una poetessa che possedeva anch'essa due anime, una russa e una tedesca.*

La mia opinione coincide perfettamente con la Sua; vorrei aggiungere però che oltre a quelle due componenti, la germanica e la russa, ce n'è anche una terza: quella ebraica. Lo spirito luminoso e logico della linea orizzontale tedesca non forma, con la sostanza barbarica russa, un oggetto ben definito; entrambi si dirigono su una verticale che unisce i due fenomeni e, se prendiamo il cosmo a paragone, è come se l'energia del sole e quella della luna andassero in cerca di un canale verticale per la comunicazione. Quello degli ebrei è un destino storico: creare una verticale che unisca elementi opposti. Questi tre aspetti della personalità di Schnittke sono presenti nelle sue opere migliori.

Adesso tocca a Lei come compositore entrare nella nostra cronaca musicale. Ma prima vorrei parlare un poco di due compositori del passato che finora non abbiamo nominato, ma che mi sembra abbiano avuto una notevole influenza sul Suo pensiero e sulla Sua tecnica. Il primo dei due è Bartók. Tante volte leggendo le Sue partiture ho notato che cominciavano con la ripetizione ostinata di una stessa nota, una ripetizione vivacizzata dal punto di vista ritmico e dinamico, quasi a voler trovare un principio di articola-

zione all'interno di una materia immobile. Ebbene, il principio della ripetizione dinamizzata di una stessa nota, inteso come sollecitazione della materia sonora verso il divenire delle forme, è molto frequente nella musica di Bartók.

Io non conosco nessun altro compositore del nostro secolo che, magari anche inconsapevolmente, abbia influito quanto Bartók su tanti compositori. In un primo tempo quell'influsso agiva senza che me ne rendessi conto, ma adesso è diverso, quell'attrazione si è fatta consapevole e l'aspetto ritmico della musica di Bartók mi interessa moltissimo, al punto che vorrei studiare a fondo la sua applicazione della Sezione Aurea.

C'è un altro elemento della musica di Bartók che ritrovo nella Sua: l'uso dei glissandi con gli archi. In Bartók i glissandi, penso specialmente ai Quartetti, hanno un significato profondo: rappresentano la cancellazione della forma, come se da un punto all'altro, da un'altezza all'altra, venissero cancellate tutte le note che si frappongono. Nella partitura della Sua Stimmen... Verstummen... *c'è un episodio, che ricorre spesso, in cui i glissandi degli archi sono come melodie nascoste, "ammutolite" come dice il titolo stesso del componimento.*

È una considerazione molto interessante. Spesso chi scrive la musica non si rende conto del significato di certi dettagli, che può essere invece rivelato da un osservatore esterno come sta facendo Lei ora.

Lei mi ha detto che nella musica di Bartók La attrae specialmente l'applicazione della Sezione Aurea, perché trova così interessante questo tipo di simmetria?

La Sezione Aurea è stata impiegata da Bartók in due sensi: nella struttura intervallare e in quella ritmica. Delle due a me interessa particolarmente la seconda. Se si interpreta la struttura intervallare con le cifre occorre prendere il semitono come unità di misura. Nell'intervallo da do a mi bemolle, per esempio, abbiamo tre semitoni, dal sol al do ne abbiamo invece cinque. Il rapporto fra 3 e 5 è di Sezione Aurea, e se consideriamo l'intervallo sol-mi bemolle abbiamo otto semitoni. Certamente i numeri 3-5-8, e quindi anche gli intervalli che essi rappresentano, sono disposti in una sequenza che è quella della serie di Fibonacci. Ma su questo tipo di applicazione io ho alcuni dubbi, perché gli intervalli in questione sono considerati all'interno del sistema temperato che, come Lei sa, è un sistema artificiale. La serie di Fibonacci si applica invece al sistema "del mondo", in una parola a quella natura che viene violata dall'artificio del sistema temperato. L'uso della serie di Fibonacci nel sistema ritmico mi sembra invece giusto e naturale perché il ritmo è legato alla naturalità del nostro respiro, e quando considero l'articolazione ritmica dei componimenti di Bartók mi riempie di meraviglia ve-

dere con che brio riesce a valersi della Sezione Aurea. Anche altri compositori hanno fatto la stessa cosa, Debussy per esempio, e con risultati dei quali dovrebbe tener conto la musica del futuro.

Lei ha detto che, applicandosi alla dimensione orizzontale delle durate nelle opere di Bartók, la Sezione Aurea segue la naturalezza del respiro umano. Mi consenta di fare un esempio: nella Musica per archi, percussioni e celesta *il primo movimento è una fuga che si estende per 89 battute. 89 è il numero dei petali del girasole, fra l'altro il fiore prediletto di Bartók, ma i petali sono disposti secondo una duplice corolla. Le 89 battute della fuga si dividono in due parti, una di 55 e l'altra di 34 battute, due numeri che stanno tra di loro in proporzione aurea. La prima parte di 55 battute ci presenta l'intero svolgimento della fuga, che da un unisono iniziale, attraverso una successione di entrate poste alternativamente a distanza di quinta e di quarta, si dispiega come un ventaglio fino a raggiungere nuovamente l'unisono. La seconda parte, quella di 34 battute, ci propone lo stesso percorso a ritroso. Ecco che un componimento tradizionalmente severo come una fuga respira e risplende come un fiore nella perfezione non statica ma tutta dinamica delle sue proporzioni. Questo tipo di simmetria che risale alla Sezione Aurea è stato studiato dai filosofi greci e applicato da innumerevoli artisti; Platone ne ha dato una teorizzazione perfetta nel* Timeo. *Lei pensa che un artista possa applicare nelle sue opere questo tipo di simmetria anche senza saperlo?*

Penso che uno studio approfondito delle fughe di Bach condurrebbe probabilmente a conclusioni di questo genere, e che lui o altri compositori fossero consapevoli di operare secondo tali procedimenti non ha poi molta importanza, perché il respiro della natura nell'operare umano è sempre presente.

Vorrei affrontare questo problema anche in una prospettiva più ampia. Caratteristica fondamentale della proporzione aurea è quella di essere dinamica e quindi, applicando questo tipo di proporzione, si avrà un'opera che ha in sé questa tensione dinamica, ovvero quel dinamismo che crea la vita. Se scelgo invece un altro tipo di proporzione – quella simmetrica, in base alla quale un oggetto viene diviso in due parti uguali – allora avrò una simmetria statica del tipo di quelle che incontriamo nel mondo inorganico, nei cristalli e non nelle forme vive. C'è quindi una notevole differenza tra i due tipi di simmetrie: quella statica, inventata dalla civiltà del barocco che aveva un senso della morte più forte di quello della vita – o comunque un forte desiderio di catarsi – tende a presentarci dei sistemi chiusi, delle forme immobili. La simmetria dinamica, fondata sul principio della Sezione Aurea, risulta invece più vitale e più fertile. Se consideriamo in questa prospettiva gli sforzi compiuti dalla musica del nostro secolo dalla Scuola di Vienna in poi abbiamo a che fare con una simmetria di tipo statico e non dinamico.

È questa, secondo me, la ragione per cui l'ideologia del 12, dopo aver suscitato tante illusioni, si è venuta a trovare nell'impasse della "serializzazione integrale", ovvero nelle utopie delle Structures *e della* Poliphonie X *di Boulez. Cosa pensa Lei della storia di questa illusione che per più di vent'anni ha travagliato la coscienza della musica occidentale?*

Penso che quell'illusione sia stata necessaria; lo sviluppo del materiale musicale la richiedeva. È stato un periodo difficile, contrassegnato da una quantità di problemi e di consapevolezze addirittura assillante. Periodi così non si possono né ignorare né rimuovere, bisogna accettarli con la coscienza della loro necessità e questo mi pare che i compositori lo abbiano fatto. Se mi colloco in questa prospettiva il travaglio musicale di quegli anni si illumina scoprendo grandi ricchezze.

Il secondo compositore di cui volevo parlarLe è Skrjabin. Non so se a Lei piace o interessa, ma il fatto che Lei nella Sua musica usi i microtoni implica una concezione filosofica del suono che sta in relazione con le idee di Skrjabin. Sono stati proprio alcuni suoi seguaci – penso a compositori come Roslaveč, Lourié, Obukhov – a sostenere l'idea della composizione con i microtoni. Naturalmente ci sono anche altri che li usano, come Alois Hába, Edgard Varèse, Giacinto Scelsi, o Luigi Nono. Sono compositori molto diversi che però hanno un'idea in comune: quella della magica "creaturalità" del suono. È un'idea di provenienza orientale o misteriosofica in Skrjabin, Hába e Scelsi, ebraica in Luigi Nono, e anche Varèse aveva una sua filosofia del suono colorata misticamente. L'eccentricità di queste idee disegna una filigrana in cui si riconosce un rifiuto più o meno netto della grande tradizione occidentale considerata troppo razionale e troppo laica. I riflessi di questo disagio sono numerosi e toccano più o meno marginalmente tanti compositori; Debussy, Ravel, Bartók, e altri se ne potrebbero aggiungere, ma sempre per costoro il suono è come una creatura vivente che si muove e respira. A me sembra che Lei appartenga a questo genere di compositori: non usa mai un suono senza avere coscienza della sua "creaturalità". Che significato avrebbero altrimenti tutte quelle ripetizioni di uno stesso suono, spessissimo un fa diesis o un sol? Questa nota sempre ripetuta vive e respira attraverso le flessioni della dinamica, attraverso le articolazioni di un ritmo che Lei vuole flessibile, indicandolo addirittura con segni non mensurali.

Questo secondo me è il più forte fra i desideri del nostro secolo. Quando noi parliamo di suoni armonici, di inflessioni microtonali seguiamo la più grande delle tentazioni del Novecento: quella di penetrare nello spazio interiore della personalità umana. La ricerca degli spazi microtonali è il transfert in musica di questa aspirazione all'interiorità e le esplorazioni di Freud seguono lo stesso orientamento verso l'interno, la profondità, l'ignoto. Skrjabin era uno dei profeti del futuro e il suo desiderio di trovare uno spazio cosmico dentro un solo suono la dice lunga al ri-

guardo. Non nego che un pensiero del genere abbia avuto per me grande importanza, si tratta anzi di un punto di partenza. La vita all'interno del suono, d'accordo. Ma bisogna andare oltre inseguendo l'articolazione di quel suono nello spazio, il suo mutare con il passaggio da uno stato all'altro, in una sorta di sublimazione che trascenda la trivialità del suono per trasformarlo in simbolo.

Che cosa intende quando dice che un suono è triviale?

Il suono in se stesso non è niente di particolare e anche quando si assottiglia e s'impenna trasformandosi in un suono armonico si resta in una dimensione ordinaria. Tutto dipende dunque dall'intenzione; è così possibile, eseguendo i suoni armonici, esprimere la sublimazione che c'è nel passaggio da uno stato a un altro della materia sonora. In questo caso si ha un sentimento esaltante che ha a mio avviso le fattezze della gioia. Per questo ho intitolato *Radujsia* [Gioisci] la sonata che ho scritto per violino e violoncello dedicandola a Natal'ja Gutman e a Oleg Kagan.

Ho consultato il catalogo delle Sue opere e ho visto che la Sua prima opera risale al 1956; si intitola Facelija *ed è un ciclo sinfonico-vocale per soprano e orchestra su poemi di Michail Prišvin. Questi sei brani furono eseguiti per la prima volta a Mosca nel 1956. A quell'epoca Lei mi ha detto che stava ancora studiando al Conservatorio; considera dunque* Facelija *un'opera di apprendistato? Quando un compositore accoglie ufficialmente nel suo catalogo un'opera giovanile vuol dire che la ritiene degna in qualche modo di rappresentarlo.*

La ragione per cui ho inserito nel mio catalogo quest'opera scritta durante gli anni di studio è piuttosto esteriore: è stato il mio primo lavoro ad essere eseguito in un concerto pubblico, trasmesso alla radio, e ad essere pubblicato. Sono comunque affezionata a questo mio pezzo perché contiene in abbozzo idee che avrei sviluppato in seguito; è certo un lavoro piuttosto naïf, ma questo aggettivo ha per me un significato positivo, nella nostra lingua esso indica qualcosa che è vicino all'ispirazione. In questo senso i versi di Michail Prišvin sono veramente naïf, interamente animati da un sincerissimo amore per la natura che si traduce in una specie di simbiosi con il mondo vegetale.

Nello scrivere un componimento del genere Lei aveva qualche modello musicale?

No, non ricordo. Tendo ad assimilare tutti i modelli che ammiro e mi sento veramente soddisfatta quando quei modelli, ridotti quasi a uno stato liquido, fluttuano dentro di me. Può darsi che qualcosa di tutto ciò si insinui nella mia musica, ma non posso certo avere coscienza di qualche singolo modello.

Un anno dopo, nel 1957, Lei ha scritto un Quintetto *(quattro archi con pianoforte) in quattro movimenti. È un lavoro di una certa ampiezza che dura una ventina di minuti e che fu eseguito a Mosca nel 1958.*•

Il *Quintetto* l'ho incluso nel mio catalogo per le stesse ragioni dell'opera precedente. È un lavoro meno vicino al mio cuore dell'opera prima, ma non mi sembra privo di un certo valore. Riflettendo mi sono resa conto in seguito che quasi sempre un mio lavoro dà una risposta a quello precedente, del quale spesso rappresenta il contrario.

Nel Suo catalogo c'è un vuoto che va dal 1957 al 1962, anno in cui ha scritto una Ciaccona *per pianoforte.*

Il vuoto tra il *Quintetto* e la *Ciaccona* è stato riempito dalle opere non inserite nel mio catalogo: un Concerto per pianoforte e orchestra, una Sinfonia in tre movimenti e alcuni lavori minori di carattere sperimentale che raggruppavano strumenti dello stesso tipo, tante arpe o tante percussioni. Poi ho composto un'opera con strumenti elettronici, un balletto su temi del folclore albanese: sono tutte cose che non ho inserito nel catalogo, ma nelle quali ho profuso un grande impegno, volendo procedere in una direzione che più tardi ho scoperto non essermi confacente.

La Ciaccona *del 1962 va invece nella direzione giusta?*

Probabilmente no, perché a quell'epoca ero dominata da un'estetica che non era la mia, non avendone una personale. Per questo quando mi chiedono quando sono nata come compositore rispondo: nel 1965 con i *Cinque Studi* per contrabbasso, arpa e percussione. Qui comincia la mia strada di compositore.

Il 1965 è la Sua data di nascita e i Cinque Studi *sono il certificato di battesimo, un'opera concepita con una scrittura di tipo seriale se non sbaglio.*

I miei rapporti con la musica seriale sono stati diversi da quelli di Denisov e di Schnittke. Loro sono entrati nel genere seriale in modo attivo e in quell'ambito hanno vissuto un periodo importante della loro vita. Io mi sono addentrata in quello stile studiandolo a fondo, ma con una mentalità tutto sommato non molto diversa da quella con cui si studia qualsiasi altro periodo storico. In quel periodo e in quello stile io non ero entrata per restarci, ma con l'intenzione di raccogliere le energie che mi consentissero di scavalcarlo. Le dico questo per farLe capire che gli anni dal 1965 al 1968 li ho spesi nel tentativo di procedere oltre quell'ambito.

Il 1968 è l'anno in cui Lei ha scritto Notte a Menfi, *l'opera con la quale probabilmente si verifica il superamento della condizione che ha appena descritto.* Notte a Menfi *è una cantata per mezzosoprano, coro maschile*

e orchestra da camera su antichi testi egiziani tradotti da Anna Achmatova. Una piccola curiosità: non sapevo che Anna Achmatova fosse un'esperta di lingue antiche, ma se ben ricordo fu per un certo tempo sposata con Punin, un noto filologo che avrebbe potuto collaborare con lei nella realizzazione di quelle traduzioni. Ho ascoltato questa musica, ho letto la partitura ma non ho potuto capire il testo ed è un peccato, perché il senso delle parole credo sia molto importante, specialmente nelle parti del coro maschile che sono quasi sempre parlate e gridate. Questa sezione del coro è cupa e drammatica, ma per me resta un poco misteriosa; più chiara mi sembra invece la parte della voce femminile nella quale trovo alcuni elementi forti e originali. Uno è quello delle note ribattute di cui Le ho già parlato; l'altro riguarda il sesto dei sette episodi in cui si articola il componimento. Qui la voce femminile ripete nel registro grave una formula che pare simile alle litanie di qualche antica liturgia. Io Le ho esposto le mie modeste impressioni; ora Le sarei grato se mi raccontasse Lei la storia di quest'opera.

Posso dirLe che quell'opera fu per me il risultato di un'intima tragedia: temevo che la spontaneità delle mie impressioni entrasse in conflitto con i principi della costruzione formale. I testi utilizzati in questa Cantata provengono da antiche iscrizioni tombali; dare loro una voce musicale era un'impresa ardua e utilizzare il metodo dodecafonico era una delle soluzioni possibili. Sentivo però una profonda contraddizione dalla quale non sapevo come uscire e il ricordo di quella tensione così drammatica mi è oggi molto caro e vicino.

Nella quinta parte della partitura c'è un elemento che mi ha molto incuriosito. L'inizio ha una scrittura cameristica, come se fosse un quintetto d'archi. C'è quindi uno sviluppo che coinvolge l'orchestra e il coro e qui la scrittura diviene molto originale. Ci sono isole rinchiuse da riquadri, cornici nella partitura, come degli schemi che gli strumenti devono ripetere e sviluppare. È un procedimento che si trova in quegli anni, e anche un po' prima, nella musica di altri compositori e da noi in Italia specialmente in quella di Bruno Maderna. Mi piacerebbe sapere come è giunta a definire questo tipo di scrittura che in fondo coincide con quella che si suole chiamare "alea controllata". Mi piacerebbe sapere se nel 1968 Lei era al corrente di questi problemi che già da una decina d'anni assillavano le composizioni di Boulez, Stockhausen e Maderna.

Quei problemi erano allora nell'aria: la questione del caos e dell'ordine, delle cose non sistemate e di una struttura definita stava davanti agli occhi di tutti i compositori. Anche noi in un certo modo partecipavamo e aderivamo a quel processo universale.

Sì, capisco, ma mi scusi se insisto: vorrei sapere se Lei nel 1968 conosceva l'undicesimo Klavierstück *di Stockhausen.*

Sì. Non era facile avere quel tipo di informazioni, ma c'erano alcune possibilità per procurarsele.

C'è tuttavia una differenza speciale. In quel lavoro di Stockhausen le isole sono pezzi staccati che danno la possibilità di costruire il pezzo ad ogni esecuzione in maniera diversa. Il processo aleatorio investe quindi tutta la forma del pezzo trasformandola in un'opera aperta. Nella Sua opera la forma è invece chiaramente determinata; si può dire quindi che Lei ha scelto quel procedimento aleatorio così come si potrebbe scegliere di lasciar fluttuare le dinamiche.

Le necessità di Boulez e di Stockhausen nei confronti della forma sono completamente diverse dalle mie. In Stockhausen l'idea di forma investe tutto l'insieme dei suoni che la compongono. Di conseguenza la forma dell'opera tende ad aprire questo circolo. Per me è invece molto importante raggiungere una forma che serva a chiudere lo spazio sonoro; nella vita la cosa più importante è l'idea dell'unità: la sento come un mio status personale. Nulla mi sembra più importante del creare un'unità dalle cose disperse.

Nel 1969 c'è un lavoro che s'intitola Musical Toys. *Si tratta di una suite di quattordici piccoli pezzi per pianoforte scritti, mi pare, un po' nello spirito dei* For children *di Bartók.*

Sono quattordici piccoli studi che ho composto per gli allievi delle scuole musicali. Mentre li scrivevo pensavo agli anni della mia infanzia: allora mi piacevano tanto i piccoli Studi di Schumann, Bartók e Čajkovskij. Il repertorio per i piccoli pianisti è un po' scarso e così ho cercato di dare il mio contributo; i pezzi però non sono molto facili, si rivolgono infatti a bambini già in possesso di una certa tecnica.

Nel 1969 Lei ha scritto un'altra cantata per baritono e orchestra da camera intitolata Rubajjat *su testi poetici di Omar Khayyām e Ḥāfiz. Di questo lavoro che non ho mai avuto occasione di ascoltare non so proprio nulla, neppure il significato del titolo.*

Rubajjat è il plurale di "quartina" e deriva semplicemente dal fatto che ho scelto nove quartine di quei poeti per metterle in musica. Sono versi che parlano della vita e della morte, del rapporto con Dio e della fede. L'opera è molto libera, aperta ed espressiva e oggi mi rendo conto più che mai che è in netto contrasto con tutto quello che avevo scritto prima.

In quegli stessi anni Sessanta i Suoi colleghi lavoravano anche per il cinema e il teatro; so che Schnittke scriveva le musiche per i bellissimi film di Ellen Klimov e Denisov lavorava al Teatro Taganka con Ljubimov. Mi pare che anche Lei abbia scritto musiche per film in quegli anni.

Sì, però io non ero in contatto con registi così importanti. Non era facile avere un lavoro nel cinema e così mi sono adattata a scrivere spesso le musiche per i cartoni animati. Scrivere musiche per i film era un buon mezzo per guadagnare denaro e conservare tempo e libertà sufficienti per il proprio lavoro di compositore. Diversamente si era costretti a insegnare oppure a impiegarsi presso una casa editrice, dove bisogna fare noiosi lavori di revisione per le edizioni musicali. Per il mio lavoro io necessito di molto tempo e della massima concentrazione e potevo avere queste cose solo con un'occupazione saltuaria qual è appunto lo scrivere musiche per film.

Lei ha indicato i mezzi con cui un compositore poteva vivere materialmente: fare l'insegnante, lavorare presso un editore di musica, scrivere musiche per il cinema e per il teatro. Com'era negli anni Sessanta la vita di chi voleva fare il compositore in Unione Sovietica?

Non è facile a dirsi ma cercherò di darLe un'idea. Da noi lo stato sovvenzionava alcuni settori della vita artistica. Naturalmente il sistema politico ed economico socialista esclude l'esistenza dei mecenati, ma non potendo l'attività artistica sussistere senza un sostegno economico, è lo stato stesso che si è assunto il ruolo del mecenate. Il nostro stato ha elargito sovvenzioni molto modeste che venivano distribuite attraverso il ministero della cultura. Praticamente questo voleva dire che lo stato comprava opere dai compositori. Ogni artista aveva dunque una chance: poteva sottoporre all'attenzione degli esperti del ministero la sua opera. È vero però che il ministero poneva all'artista che voleva vendere la sua opera una condizione: che l'opera fosse scritta secondo un determinato carattere ideologico. Erano per esempio ben accette opere scritte in occasione di un congresso del partito, oppure dedicate all'anniversario della Rivoluzione. Questo voleva dire che l'artista, quando entrava nel ministero, si lasciava la libertà alle spalle. I musicisti che accettavano il modo di agire e di lavorare proposto dal ministero potevano vivere in condizioni materiali convenienti. Non mi risulta per esempio che Kabalevskij abbia mai avuto difficoltà economiche. Naturalmente esistevano anche compositori che non erano capaci di varcare la porta del ministero e costoro non avevano alcun mezzo di sostentamento.

Lei ha usato sempre il tempo al passato. Ora le cose stanno diversamente?

Sì, quello che ho detto si riferisce al passato, oggi la situazione è cambiata. Lo stato non dà più appoggio a nessuno. Il ministero non ha più soldi per nessuno.

Molti compositori sovietici pubblicano oggi le loro opere all'estero; anche Lei, a quanto mi risulta. Per qualcuno di voi le esecuzioni all'estero sono numerose; in questi casi ricevete regolarmente i diritti d'autore?

Sì, ma adesso la nostra posizione è instabile, le cose cambiano ogni giorno. Fino a qualche anno fa sapevamo che ci spettava una certa percentuale per ogni esecuzione e un'altra per le opere commissionate dal ministero. Negli anni precedenti ricevevo un documento contenente la somma che mi spettava per le esecuzioni meno i soldi trattenuti per le tasse. La nuova legge dice che dobbiamo dare allo stato almeno il sessanta per cento della somma dovutaci e di quello che rimane quasi tutto se ne va nelle tasse, che sono calcolate sulla somma totale. Quindi lo stato viene pagato due volte e a noi non resta quasi niente.

Mi permetta di fare un esempio pratico. Immaginiamo che per qualche esecuzione in Italia a Lei spettino mille dollari di diritti d'autore e deduciamo il sessanta per cento che viene subito incamerato dallo stato. Le restano quattrocento dollari dai quali deve dedurre ancora le tasse sull'ammontare globale dei 1000 dollari; alla fine quanto Le resta?

Una somma simbolica, quasi nulla. Ma non si può dire come sarà in seguito perché le cose cambiano ogni giorno. Lei non deve pensare però che le cose vadano in questo modo solo per gli artisti. Se qualcuno pensa di impegnarsi in qualche attività privata si ritrova alla fine a pagare in tasse il 98% del suo profitto e il suo guadagno si riduce quindi al 2%. Adesso può capire perché ci troviamo in una crisi economica così spaventosa, perché nessuno lavora, nessuno vuole guidare i taxi, vendere qualcosa o produrre alcunché. La terra che potrebbe dare grano è un deserto e devo precisare che queste sono le leggi del programma che dovrebbe farci uscire dalla crisi economica.

Il quadro che Lei traccia è desolante, ma è necessario che io aggiunga qualche considerazione sulla condizione del compositore in Occidente. Certo, anche dopo aver pagato le tasse a quest'ultimo resta molto più del 2%, ma non è questo il problema. Si può guadagnare anche con la musica, ma solo se si è diventati famosi e comunque in età avanzata. Nella stragrande maggioranza dei casi la vita del compositore è fra le più stentate che si possano immaginare. Per vivere occorre insegnare, dirigere orchestre, suonare il pianoforte o inventarsi altre attività più regolarmente remunerative. Malgrado tutto la condizione del compositore resta assolutamente precaria a Mosca come a New York, a Parigi, a Milano, a Vienna o a Berlino. Si può svendere il proprio talento scrivendo musica di regime o semplicemente per avere un po' di soldi in più. Da tanti anni mi occupo di musica e posso dire di averne viste di tutti i colori: piccoli tradimenti, rinunce, compromessi, arrivismi, grossolanità ma anche volontà e spirito di sacrificio fuori del comune. Bisogna convenire che aveva ragione Charles Ives quando diceva che la musica è una cosa troppo grande e troppo pura per affrontarla con le regole della vita ordinaria. Per questo lui faceva l'assicuratore e scriveva la musica nel tempo libero, al riparo dagli assilli economici e da quelli della carriera.

Quello che Lei dice è vero al cento per cento; ci sono sempre tante gabbie nascoste per catturare un artista.

La nostra cronaca si era arrestata al 1969 quando Lei scrisse la Cantata Rubajjat*; seguendo il Suo catalogo si arriva al 1971. Si tratta di un anno attivo in cui Lei scrive* Fairytale Poem *per orchestra sinfonica, una* Toccata-Troncata *per pianoforte, il Suo primo* Quartetto *per archi e* Concordanza *per orchestra da camera. A quell'epoca Lei aveva già raggiunto qualche buona affermazione, ma prima di parlare delle opere mi piacerebbe che descrivesse la condizione in cui si trovava all'inizio degli anni Settanta.*

Fu un periodo fertile ma anche molto difficile per i compositori, perché il materiale sonoro che avevamo a disposizione negli anni Settanta era ancora un enigma. Rispetto al passato la materia che si offre oggi a un compositore si è dilatata a dismisura: elementi del folclore vicino e lontano, strumenti antichi e modernissimi, bruitismi, suoni di sintesi, microtoni, nuove tecniche di emissione con strumenti tradizionali, suoni e rumori d'ogni genere registrati, mixati, manipolati e sovrapposti. È un materiale sterminato, fin troppo aggressivo e complesso che sfugge al nostro controllo in quanto non siamo più in grado di estrarne un sistema musicale. Non è quindi paradossale dire che l'ipertrofia del materiale musicale uccide la musica, perché la composizione presuppone l'esistenza di un sistema e noi proprio di questo siamo privi. Ora però vorrei descriverLe la condizione in cui ho vissuto questi problemi a Mosca negli anni Settanta, ma per farlo adeguatamente devo parlarle di un gruppo di persone che frequentava allora il Museo Skrjabin, dove era installato un laboratorio di musica elettronica.

Il Museo Skrjabin si trova nell'appartamento in cui abitò Skrjabin qui a Mosca.

Sì, quella casa esercitava su noi giovani musicisti un'attrazione speciale ancor prima che vi si insediasse il laboratorio di musica elettronica. Lì andavamo per sentir suonare pianisti come la Judina e Neuhaus, lì avevano luogo letture poetiche di Pasternak e di Bal'mont. Era un centro spirituale amatissimo da tutti noi e lì è apparsa un giorno una figura straordinaria. Era un ingegnere e si chiamava Evgenij Murzin. Fu lui a fondare il laboratorio di musica elettronica, lì nella casa di Skrjabin nella via Vachtangov, proprio all'inizio degli anni Settanta. Devo raccontarLe qualcosa di quell'ambiente perché credo abbia svolto una funzione di grande importanza nella nostra vita musicale recente. Murzin era un uomo eccezionale e si può dire che la musica di Skrjabin costituiva il centro della sua vita. Pochi giorni prima di morire era attanagliato da forti sofferenze fisiche ma si preoccupò di chiedere agli amici e ai collaboratori che organizzassero durante la sua cerimonia funebre l'esecuzione del finale del *Prométhée*. Quando era giovane, all'inizio de-

gli anni Quaranta, aveva cominciato a lavorare al progetto di un sintetizzatore. Non aveva nessuna possibilità di effettuare esperimenti, nessuna risorsa e nessun sostegno finanziario, niente di niente, solo materiali di fortuna. Riuscì tuttavia a realizzare un modello in modo assolutamente artigianale, e tutto il lavoro lo fece proprio lì, nel Museo Skrjabin, che noi giovani ci abituammo presto a considerare il nostro studio elettronico. Il suo sintetizzatore differiva nella concezione di base da tutti quelli che furono realizzati in seguito e si può dire che nei principi generali si ispirava alle idee di Skrjabin. Rinunciava alla tastiera perché all'idea del frazionamento del suono voleva sostituire quella della continuità, e al suo posto lo strumento di Murzin era fornito di una lastra di vetro interamente verniciata di nero che scorreva gradualmente attraverso la luce e durante questo scorrimento il compositore poteva intervenire creando le proprie linee sonore. Naturalmente queste ultime potevano essere semplici o complesse, esili o dense, ma quello che ritengo più interessante è che nell'idea di base il disegno musicale viene a coincidere con linee di luce, e questa è proprio un'idea skrjabiniana. Il sintetizzatore ideato da Murzin era un apparecchio alquanto imperfetto e ricordo anche che noi compositori lo usavamo con difficoltà. Era però anche molto attraente soprattutto per quella sua possibilità di esplorare capillarmente lo spazio sonoro. L'ambito di un'ottava poteva essere diviso non in dodici porzioni, ma in molte, molte di più, praticamente un numero infinito, anche se in pratica con questo strumento si era arrivati a dividere l'ottava in non più di 72 frazioni.

Quello che Lei ha raccontato mi dà una conferma a lungo cercata di intuizioni e ragionamenti che ho sviluppato per tanti anni. Anch'io ho una grande passione per la musica di Skrjabin e mi sento fortemente attratto dalle fertili ambiguità che si riscontrano nella sua opera e nel suo pensiero. Mi limiterò a ricordare una soltanto di quelle contraddizioni, forse la più ambigua e la più feconda. Con il suo spiritualismo ricco di sfumature mistiche Skrjabin sembrerebbe lontano, in posizione antitetica addirittura, rispetto al rigore della ricerca scientifica. Eppure è proprio dalla sua opera e dai suoi pensieri che scaturiscono le suggestioni che hanno sorretto e ispirato il lavoro dell'ingegner Murzin; non solo, ma anche i compositori "microtonali" e gli elettronici si richiamano spesso ai messaggi di Skrjabin. Questa direi che è proprio una contraddizione quanto mai fertile, e il fatto che il primo studio di musica elettronica di Mosca sia nato nella casa di Skrjabin acquista una rilevanza simbolica che dovrebbe indurre a riflettere tutti coloro che ancora credono nell'assurdo pregiudizio della "fumosità" della musica di Skrjabin.

Naturalmente sono d'accordo con Lei, vorrei però raccontarLe meglio di quell'ambiente culturale che Murzin aveva saputo creare in quello studio della via Vachtangov. Per far vivere più intensamente le sue

idee Murzin si circondò di un gruppo di studenti che condividevano la sua fede nel mondo di Skrjabin. Fra costoro bisogna ricordare l'ingegner Stanislav Krejci, i compositori Alexander Niemtin ed Eduard Artem'ev e il musicologo Pëtr Meščaninov. Niemtin era talmente entusiasta del sistema creato nel laboratorio di Murzin che concepì il progetto di completare il *Mistero* di Skrjabin, opera della quale Lei sa che esistono soltanto abbozzi.

Sì, conosco il lavoro di Niemtin perchè è inciso su disco e ho potuto ascoltarlo. Secondo Lei com'è questa composizione?

Mi sembra una cosa grandiosa: è l'opera di tutta la sua vita. Credo inoltre che lui abbia penetrato il significato di quegli abbozzi meglio di chiunque altro.

Niemtin è ancora vivo?

Non solo, ma è anche abbastanza giovane, ha una cinquantina d'anni e vive qui a Mosca. Credo comunque che le quattro persone che ho citato prima meritino di far parte delle pagine importanti della nostra storia musicale recente. Ebbero la capacità di creare insieme a Murzin un clima di fervore che era come una fonte inesauribile e il musicologo Meščaninov con le sue idee era il vero propagatore di tutti quegli entusiasmi. Deve sapere che a quell'epoca lui era un ragazzo, aveva solo sedici anni e andò per la prima volta allo studio dopo aver letto un annuncio sul giornale. Lì conobbe Murzin, si mise a lavorare con lui e si impratichì dell'uso del sintetizzatore. Era entusiasta di tutte quelle cose perché era persuaso che quel sistema musicale contenesse alternative veramente capaci di farci uscire dal passato e in questa direzione ha continuato a lavorare anche negli anni successivi. Fu all'inizio degli anni Settanta, quando quell'ambiente era già meravigliosamente formato, che cominciammo a frequentare lo studio Schnittke, Denisov e io. Ci applicammo per imparare a usare quegli strumenti, ma non si può dire che sia stata un'attività molto produttiva. In un anno riuscimmo a realizzare una sola opera ciascuno. Schnittke scrisse un lavoro che prendendo come base il sistema armonico riusciva a creare una rete di suoni raffinata e ricca, Denisov si impegnò invece con un lavoro ispirato al canto degli uccelli e io riuscii a produrre un'opera della durata di circa dieci minuti il cui materiale di base era prelevato dalla vita: respiro umano, riso, suono delle campane e altre cose del genere che dall'originale, attraverso una sorta di modulazione, portavo fino alla riproduzione sintetica.

Quando facevate queste cose, Lei, Denisov e Schnittke conoscevate il Gesang der Jünglinge *di Stockhausen?*

Sì.

E quel componimento costituiva per voi in qualche modo un punto di riferimento?

Sì, in un certo senso. Il lavoro di Stockhausen era un fatto reale e stava quindi a dimostrare che progetti del genere si potevano realizzare; ogni compositore aveva però a disposizione strumenti diversi e quindi possibilità tecniche differenti.

Lo studio elettronico che l'ingegner Murzin aveva allestito nel Museo Skrjabin era l'unico in tutta l'Unione Sovietica?

Penso di sì. Non ho mai sentito che in altre città ci fosse qualcosa di simile e tengo a sottolineare che si trattò praticamente di un'iniziativa privata scaturita e sostenuta soltanto dalla volontà e dall'intraprendenza di quei quattro personaggi. Ricordo che Meščaninov andava spesso da Khrennikov a chiedere qualche sostegno, ma l'altro non mostrava nessun interesse e così le richieste di finanziamenti restavano sempre inascoltate. Alla fine lo studio è sparito e ognuno è andato per la sua strada. Solo adesso l'Unione dei compositori pare disposta a considerare l'eventualità di costruire uno studio elettronico modernamente attrezzato.

Dopo questo excursus sugli anni Settanta potremmo tornare alla musica che Lei scrisse in quel periodo. Nel 1971 compose il Suo primo Quartetto *per archi, un'opera di grande impegno che dura ben 21 minuti. Lo scrisse nel 1971, ma la prima esecuzione si ebbe a Colonia nel 1979; non c'era stata nessuna possibilità di eseguirlo prima?*

In quel periodo era stato per me molto arduo avere delle esecuzioni. Tra il 1970 e il 1980 mi risultava difficile far eseguire i miei lavori perfino nella piccola sala dell'Unione dei compositori. C'erano, a dire il vero, alcuni interpreti interessati alla mia musica che cercavano di inserirla nei programmi dei loro concerti, ma quasi sempre senza successo. I responsabili dell'organizzazione dei concerti cancellavano semplicemente le mie opere dai programmi. Ricordo che Meščaninov si adoperava moltissimo per l'esecuzione delle opere mie, di Schnittke e di Denisov, ma finiva sempre con il trovarsi di fronte a rifiuti.

Lei ha appena detto che il Suo nome, insieme a quelli di Schnittke e di Denisov, era sulla lista nera, ma quali erano allora i compositori che si eseguivano negli anni Settanta?

Boris Čajkovskij, Rodion Ščedrin, Alexei Nicolai, Georgij Sviridov, Nicolai Kolminov. Sono tutti professionisti eccellenti, ma quello che posso dire è che la vita musicale con loro procedeva in un'unica direzione.

Quei compositori avevano saputo conquistarsi i favori della politica e del sistema. Al contrario di voi avevano quindi il privilegio di essere eseguiti. Si era creata una specie di rivalità?

Non si trattava tanto di rivalità. Il fenomeno più importante, secondo me, era quello della libertà. Non siamo stati esclusi per la qualità della nostra musica, ma perché volevamo restare fedeli all'idea della libera espressione. Il fatto che non intendevamo essere ubbidienti ha determinato la nostra esclusione. Gli altri invece hanno saputo conciliare le imposizioni estetiche con le possibilità reali di quel periodo.

Vuol dire che hanno saputo uniformarsi...

No, semplicemente che si è trattato di una cosa non sincera.

Allora è proprio come ho detto io: loro erano stati capaci di conquistare il favore dell'ufficialità mentre voi lo avete rifiutato per rimanere liberi.

Il tentativo di essere liberi in quel decennio era assolutamente impossibile.

Voi non avete fatto nessuna dichiarazione formale, nessuna attestazione di consenso verso l'ideologia ufficiale.

Mai nessuna dichiarazione ufficiale.

È sufficiente non andare a inchinarsi davanti al potere per essere sulla lista nera.

Appunto. Per questo incontravo difficoltà con il mio *Quartetto*. Non avevo la possibilità di bussare a nessuna porta per farlo eseguire; tutte le porte erano chiuse per me.

Ci sono ancora un paio di nomi nella sua lista dei compositori che avevano il privilegio di essere eseguiti; chi sono?

Kabalevskij e Khačaturjan.

Vorrei ora fare una pausa per tirare le fila. Mi consenta anzi di commentare brevemente quello che Lei ha detto, di fare un confronto fra gli anni Sessanta e i Settanta da Lei appena descritti.

Gli anni Sessanta per Lei furono in parte ancora anni di studio, ma anche anni segnati da grandi avvenimenti come l'arrivo di Stravinsky in Unione Sovietica e la rivelazione delle ultime Sinfonie di Šostakovič, nonché la ricomparsa delle opere proibite negli anni precedenti. Non mancavano insomma i motivi di entusiasmo; Lei inoltre era ancora nella fase della Sua formazione e si sa quanto quel periodo della vita sia propizio alle speranze. Alla fine degli anni Sessanta ha avuto anche esordi molto significativi come compositore vedendosi eseguire opere importanti come la cantata Notte a Menfi. *Mi pare quindi che il bilancio degli anni Sessanta per Lei sia molto buono. Ma le cose cambiano del tutto con il decennio successivo. All'inizio degli anni Settanta Lei ha ormai completato la Sua formazione, ha avuto esordi molto incoraggianti e ha una gran voglia di affacciarsi sulla scena mu-*

sicale perché sente che ha delle cose da dire e da esprimere. L'atmosfera ufficiale è completamente ostile e contro quell'indifferenza e quell'ostilità si infrangono i Suoi progetti, ciò che desiderava tanto esprimere. Non v'è dubbio che per Lei, per Schnittke e per Denisov gli anni Settanta hanno un volto duro e triste e so quanto spesso in condizioni del genere l'arte scelga la via di una tesa e perfino violenta interiorità. Capisco queste cose, voglio dire il Suo personale destino negli anni Settanta. Fu Luigi Nono una volta a Berlino a raccontarmi di Lei, della Sua musica e delle Sue sofferenze. Si era all'indomani dell'esecuzione della sua Sinfonia Stimmen...Verstummen..., *che aveva scatenato un enorme entusiasmo e Nono parlava di Lei e della Sua musica con grande fervore. Adesso, attraverso le cose che ha raccontato, tutto quello scenario allora soltanto accennato si spiega, e io credo che per coloro che leggeranno questo libro si tratterà di una testimonianza preziosa. Torniamo dunque a quell'oscuro decennio e alle opere che Lei e gli altri compositori avete composto come se si trattasse di un lavoro segreto illuminato da pochissime speranze. Lei ha dunque scritto il Suo* Quartetto n. 1 *per archi nel 1971 in questa atmosfera, e devo dire che nessun genere più di quello del quartetto mi sembra idoneo ad accogliere e sviluppare il clima della meditazione interiore. Lo dico pensando a grandi quartettisti: a Beethoven, a Bartók, a Šostakovič, a Elliott Carter e mi sembra che il carattere esoterico tragga alimento nel quartetto dalla complessità stessa della scrittura. Interiorità, sapienza e disciplina mi pare siano le virtù di cui si deve armare un musicista quando vuole scrivere un quartetto e queste qualità le ritrovo anche nel Suo* Quartetto n.1, *del quale mi piacerebbe che mi raccontasse un poco la storia.*

Penso anch'io che il quartetto sia il genere che permette a un compositore di entrare nei problemi più seri e complessie. Bisogna quindi assumersi una responsabilità completa e individuale nell'affrontare un'impresa così esoterica. In quel momento, all'inizio degli anni Settanta, sentivo di dover affrontare problemi di questo genere. Le esperienze che avevo fatto allo studio elettronico, e ancor più le conversazioni con Mescianinov, mi avevano gradualmente portata a questo punto critico. Dai discorsi di Mescianinov emergeva sempre la questione del nuovo materiale musicale: lui sosteneva che i dodici suoni del sistema temperato delineavano un ambito ristretto intorno al quale mancava uno spazio del quale sentiva fortemente la necessità. Egli riteneva che l'esplorazione di questo spazio fosse compito dell'elettronica, ma in questo modo la soluzione del problema si spostava in un futuro piuttosto lontano. Noi però viviamo adesso e non possiamo aspettare: la musica dobbiamo farla ora. Il mio primo *Quartetto* per archi è la risposta che ho cercato di dare a quel problema e, a dire il vero, ciascuna delle opere successive è stata anch'essa un tentativo di risolvere lo stesso problema. Nel caso del *Quartetto n. 1* ho immaginato un quadro in cui i musicisti, con tutti

i loro materiali musicali, si trovano raccolti in un punto. Il mio progetto consisteva nel descrivere il processo di allontanamento da quel punto. I vari aspetti del materiale musicale, ritmi e passaggi melodici, si trovano in posizioni tra di loro divergenti. C'è un certo pessimismo in tutto questo e posso dire che il processo di allontanamento è una metafora dell'impossibilità di stare insieme, della necessità di allontanarsi perdendo a poco a poco la possibilità di comprendersi, ma la vita in quegli anni era scura e triste. Questo venir meno dell'unità sonora, questo allontanarsi dei quattro strumenti fino a una condizione di totale estraneità e sordità reciproca era sottolineata anche sul piano visivo. All'inizio i quattro strumentisti si trovano al centro del palcoscenico in posizione assolutamente regolare, poi però gli eventi della musica li inducono ad allontanarsi progressivamente con la loro sedia e il loro strumento fino a raggiungere i quattro angoli del palco, dove si ritrovano ognuno concentrato sulla propria musica in una condizione di totale estraneità rispetto agli altri.

Quello che dice mi fa pensare ai Quartetti di Elliott Carter, al Terzo *in particolare, dove i quattro musicisti devono suonare con metronomi diversi seguendo modulazioni metriche di grande complessità. Per eseguire correttamente le loro parti devono agire con indipendenza, riuscire a suonare senza ascoltarsi. Il principio della modulazione metrica che fa divergere i percorsi sonori dei vari esecutori è secondo Carter una precisa metafora della condizione umana. I sentimenti e gli stati d'animo di una coppia o di un gruppo ben difficilmente sono all'unisono; più spesso divergono e in questo senso una musica siffatta si radica proprio nella condizione umana. Carter allude però a una specie di condizione universale, mentre il Suo primo* Quartetto *si riferisce alla condizione storica ed esistenziale che Lei viveva negli anni Settanta.*

Direi che nella drammaturgia il procedimento attuato da Carter somiglia a quelli di Čechov.

Nel 1971 Lei però ha scritto anche un altro lavoro per quintetto di fiati, quattro archi e percussioni che porta il titolo di Concordanza.

L'idea che perseguivo attraverso questa composizione era quella di trovare il senso della sonorità stessa. Ho scelto determinate unità e raggruppamenti sonori che avessero tra loro rapporti di concordanza e di discordanza e poi ho tentato di verificare se fra quei lati opposti si poteva trovare una certa unità musicale.

Vorrei provare a individuare qualcuna di quelle fasi diverse: c'è un punto in cui il violino e il contrabbasso suonano insieme tenendo lungamente dei suoni armonici e ce n'è un altro di tipo contrario in cui i bongos e le percussioni disegnano un'onda di tipo materico sopra la sequenza degli stru-

menti a suono determinato. Ci sono dei rapporti di questo tipo in questa partitura e ogni volta i dettagli della scrittura acquistano un significato. Ci sono per esempio passi in cui l'oboe e il corno eseguono dei glissandi producendo un suono un po' nasale che dà l'idea di una volontà di canto impedita e un po' frenata. Questo è forse un caso di non concordanza.

Sì, è così. Quella sorta di legato vuole esprimere un senso di nostalgia per qualcosa di impossibile. *Concordanza* è una delle prime opere che mi sono state commissionate e il committente era un complesso strumentale di Praga diretto dal compositore Marek Kopelent. Più tardi io e Kopelent siamo diventati amici e ho anche trascorso un paio di settimane in casa sua a Praga dove ho conosciuto Paul Heinz Dittrich, un compositore proveniente dalla Germania dell'est. Da questa amicizia è nata un'opera collettiva intitolata *Laudatio pacis*, un Oratorio per soli, coro e orchestra scritto da tre compositori su testi di Ámos Komenský.

Nel 1972 Lei ha composto un importante lavoro per orchestra in 7 parti che s'intitola Stupeni [*Gradi*], *con un coro recitante che intona testi tratti dal* Marienleben *di Rilke.*

Erano gli orchestrali stessi che dovevano pronunciare a bassa voce il testo di Rilke.

So che quest'opera ha vinto nel 1975 a Roma il premio internazionale di composizione.

Si, è vero, ma non ricordo bene. In quell'epoca i contatti con l'estero per me erano impossibili, conducevo una vita completamente appartata e tutto quello che mi circondava dal punto di vista esteriore passava come su uno sfondo irreale. Gli anni fra il 1972 e il 1975 significarono per me una caduta psicologica generale; qualche volta nella vita capitano periodi così, ma quello fu il più grave e il più desolato. Dal punto di vista musicale mi interessava questa forma a gradini.

Scusi, cosa vuol dire?

La forma generale del componimento è come quella di una scala. Ciò è ben visibile nel materiale musicale che scende progressivamente di registro. La discesa si articola in 7 episodi e al termine di ciascuno c'è una fermata, una posizione statica dalla quale si prosegue nella discesa dei registri realizzando anche un progressivo allargamento dello spettro fino a raggiungere una sonorità scura e larga in cui le parti non sono differenziate, ma fuse in una massa omogenea.

Nello stesso anno Lei ha composto anche Detto-II *per violoncello solista, quintetto di fiati, due percussionisti, celesta e quartetto d'archi. Ho letto da qualche parte che Lei intende questo pezzo come una riflessione sul*

ritmo della poesia, ovvero sulle strutture che rimano tra di loro opposte ad altre non legate dalla rima.

Sì, è così, però l'intendimento è complesso: a differenza di una poesia dove i versi sono legati fra loro dalla rima, io desideravo esprimermi attraverso una sorta di cantilena non rimata. Le rime, secondo me, danno alla forma uno splendore esteriore, tendono a esteriorizzare musicalmente il significato dei versi, ma io non volevo questo. Il mio reale intendimento era penetrare all'interno del suono per vivere mentalmente entro quei minuscoli spazi. Per questo ho scelto il violoncello come strumento solista, per la sua possibilità di muoversi nello spazio infracromatico con grande forza espressiva. A partire da quei microintervalli lo spazio sonoro si dilata e nascono via via intervalli più ampi per tornare quindi allo stato iniziale.

Ho notato questa idea del ritorno ma in condizioni diverse, che vorrei definire di sublimazione. All'inizio dell'opera il violoncello solo procede pianissimo *e lentamente con note lunghe che disegnano una scala con intervalli infracromatici e glissandi, ma anche con salti di ottava e più ampi ancora. Durante questo procedere la volontà di canto del solista è molto forte; quando però si ha la svolta che diceva Lei, al n. 9 della partitura, si produce all'improvviso attraverso i tremoli degli archi sul ponticello e la celesta un suono etereo, quasi inafferrabile, che è, secondo me, il simbolo di una condizione diversa. Ed è in questa diversa atmosfera che il violoncello torna a far udire la propria voce, con una agilità completamente nuova, come se avesse imparato a cantare in un altro modo, molto più sciolto e leggero. Vorrei chiederLe però perché ha scelto per quest'opera un titolo in italiano.*

Con il nome un'opera riceve il suo destino e io da quel momento in poi ho deciso di dare alle mie opere titoli in latino o in italiano. L'italiano è una lingua che ogni musicista adopera, anche senza conoscerla; si tratta quindi di un simbolo che allude a una condizione universale ed è proprio questa possibilità di uscire dalle cose quotidiane che mi ha indotta a scegliere la lingua italiana, il cui uso considero già un passo verso la musica.

Nel 1972, con la Musica *per clavicembalo e percussione, Lei ha scritto un'opera destinata al percussionista Mark Pekarskij, che è diventato in seguito uno degli interpreti e dei destinatari prediletti della Sua musica. Vogliamo parlare un poco di questo personaggio? Come lo ha conosciuto?*

Non ricordo quando ci siamo incontrati per la prima volta, ma deve essere stato alla fine degli studi. Fin da allora si riconoscevano in lui tutti gli elementi che formano la personalità di un vero artista: oltre a una musicalità perfetta possedeva una curiosità insaziabile per ogni ele-

mento di novità e la capacità di sopravvivere attraverso tutte le difficoltà materiali della vita. La cosa più sorprendente in lui è però la compenetrazione con il suo mestiere, una sorta di identificazione con i suoi strumenti e se considera che quegli strumenti rappresentano un profondo mistero, comprenderà perché intorno a lui si siano concentrati i compositori più interessanti non solo di Mosca ma anche di altre città.

Quando ha fondato il suo gruppo?

Non ricordo. Quindici anni fa o forse prima. Mi pare che al momento in cui scrissi l'opera di cui Lei parlava prima il gruppo non esistesse ancora. L'opera infatti era dedicata a lui e a un pianista.

Questo interesse per gli strumenti a percussione è precedente all'incontro con Pekarskij?

La prima opera che prevedeva l'impiego delle percussioni, un lavoro per contrabbasso, archi e percussioni, l'avevo scritta nel 1965. Penso che dopo aver ascoltato quel lavoro Pekarskij si sia incuriosito – Le ho già detto che era informato di tutte le novità – perché venne a trovarmi subito dopo. Nel 1972 però aveva già cominciato la sua collezione si strumenti. Ricordo benissimo l'impressione che mi fece scoprire quella collezione. Andai a trovarlo; lui abitava in un piccolissimo appartamento tutto pieno dei suoi strumenti ed è proprio per tutti quei bellissimi strumenti che ho scritto la mia partitura.

Il percussionista Mark Pekarskij, il violoncellista Ivan Monigetti, il violinista Gidon Kremer, la violoncellista Natal'ja Gutman, il fisarmonicista Fridrich Lips, il fagottista Popov... potrei continuare a lungo nello stendere l'elenco dei Suoi interpreti prediletti.

Mi piacerebbe parlare a lungo di loro perché sono tra gli amici più cari, tra i collaboratori più fidati. Mi sembra che nel nostro tempo, in particolare fra gli anni Sessanta e Ottanta, l'influenza esercitata dagli interpreti sia stata di importanza capitale. Valerij Popov, Marc Pekarskij e gli altri hanno aperto all'esperienza del compositore orizzonti completamente nuovi.

A proposito del fagottista Popov: ho notato nelle Sue partiture l'uso che Lei assegna al fagotto di "suoni multipli". Da noi in Italia musicisti come Sergio Penazzi e Bruno Bartolozzi hanno elaborato e teorizzato la tecnica dei "suoni multipli" con gli strumenti a fiato. Non so se esistano dei rapporti fra le loro esperienze e quelle condotte qui in Unione Sovietica dal fagottista Popov e da altri strumentisti.

Non lo so, ma mi sembra in ogni caso straordinario che musicisti e interpreti procedessero in quel periodo nella stessa direzione. Quegli anni

hanno visto venire alla ribalta strumenti in precedenza piuttosto trascurati: fagotti, tromboni, clarinetti bassi, contrabbassi e percussioni grazie all'intraprendenza di esecutori virtuosi e intelligenti si sono posti come protagonisti di nuove esperienze e di nuovi spazi sonori capaci di accendere la fantasia dei compositori.

A proposito dei suoni multipli con gli strumenti a fiato: vorrei sottolineare il fatto che questa tecnica non solo consente la realizzazione di accordi su strumenti tradizionalmente considerati monodici, ma comporta una conseguenza di grande importanza, cioè la trasmutazione del timbro, un po' come accade agli archi quando eseguono i suoni armonici. La trasmutazione timbrica negli strumenti a fiato fu impiegata con un forte valore spirituale già molti anni fa da Messiaen. So anche che negli anni Sessanta e ancor più nei Settanta la musica di Messiaen ha esercitato una grande influenza in Unione Sovietica.

Sì, è vero. Messiaen ha lasciato una grande traccia su tutti i compositori del nostro paese. Conservo un ricordo indelebile dell'impressione che provai negli anni Sessanta ascoltando le *Trois Petites liturgies de la Présence Divine* e quell'impressione era destinata ad accrescersi un'opera dopo l'altra, fino all'ultima. *Saint François d'Assise*, *Oiseaux exotiques*, *Vingt Regards*, gli scritti teorici e tutta l'attività di Messiaen hanno segnato in profondità la nostra generazione. Secondo me è stato un musicista-insegnante non solo per l'Occidente ma per noi tutti, e in tutta la sua attività io vedo soprattutto l'autenticità, la coincidenza completa tra interessi musicali e interessi religiosi.

Leggendo e ascoltando qualcuna delle Sue partiture trovo valori simbolici analoghi a quelli che si incontrano nell'opera di Messiaen, il tema della croce per esempio, ma anche il tema della gioia che come un polo magnetico attrae e orienta varie zone musicali della partitura.

Probabilmente Lei ha ragione e a questo proposito posso illustrarLe quello che intendo per simbolismo strumentale. Nel mio componimento intitolato *Sette parole* io trasferisco l'immagine della croce sulle corde dello strumento (il violoncello). L'arco incrocia le corde, prima il la, poi il re e il sol e successivamente il do. Quindi il violoncellista si avvicina a poco a poco al ponticello, con grande lentezza, in modo da generare un suono teso, tremendo. Quando arriva sul legno si ha un suono che è come un grido di dolore. Procedendo oltre si trova in una zona dove si producono suoni belli e dolci. Io immagino un procedimento del genere come un proseguimento della strada di Messiaen, ovvero come un procedere verso sonorità che sono il simbolo della sublimazione della sostanza degli strumenti musicali stessi.

A questo proposito potremmo parlare un poco di un Suo componimento di qualche anno dopo, del 1979, che s'intitola In croce, *per violoncello*

e organo, non solo per il simbolismo della croce che compare anche in Sette parole, *ma anche a causa delle speciali sonorità che vengono realizzate dal violoncello. Ascoltando e leggendo più volte questa partitura ho notato una cosa che mi ha molto sorpreso e che non riuscivo a spiegarmi. I due strumenti, l'organo e il violoncello, suonano su due piani dinamici diversi. L'organo con una registrazione molto delicata e con dinamiche* piano, *come se fosse una musica molto lontana che risuona nella memoria; il violoncello produce invece un suono forte, pesante, duro, come se fosse molto lontano dall'organo. Ben più impressionante e misterioso era però per me il suono del violoncello che suonava non solo* forte *ma* molto vibrato, *di solito su una sola corda con piccole oscillazioni, qualche effetto di tremolo e qualche glissando. Era però un suono rugoso, scuro, sforzato, non quel bel suono luminoso che può uscire dal violoncello, e credo si possa ottenere soltanto esercitando una pressione fortissima dell'arco sulla corda. Il risultato di tutto questo è molto drammatico e inquietante, come se lo strumento volesse cantare, anzi gridare, ma non potesse perché la sua voce è quasi soffocata. Questo è, secondo me, l'aspetto più tragico di questa musica: un grido può essere terribile, ma ci può essere qualcosa di ancora peggiore, la condizione cioè di uno che vorrebbe gridare ma non può farlo. In fondo il grido, quando esplode, è già un po' una liberazione, invece la sofferenza più tragica e terribile si manifesta con un grido strozzato, con un mugolio. Dico queste cose perché dopo aver ascoltato più volte quella musica mi è sembrato che fosse proprio così. C'è nell'opera un momento culminante in cui il violoncello esegue una serie di tremoli, una cadenza di tipo improvvisativo nel registro acuto al culmine della quale esplodono nell'organo accordi bitonali. Quello è il momento in cui finalmente si può gridare e mi sembra che tutto il percorso sonoro precedente del violoncello trovi qui il suo significato.*

Mi pare che Lei abbia capito così bene il senso di quest'opera che non c'è nulla da aggiungere.

Sono contento di quello che Lei mi dice, perché non è stato semplice penetrare in quest'opera così misteriosa. Io non so suonare il violoncello e allora mi chiedevo se c'erano procedimenti tecnici speciali per ottenere quel particolare tipo di suono così duro e aspro. Ho perfino consultato la signora Elizabeth Wilson, un'eccellente violoncellista inglese che conosce bene la Sua musica. Avevamo entrambi la partitura di In croce *davanti agli occhi e commentavamo telefonicamente una battuta dopo l'altra.* In croce *è dunque un grande dramma astratto del quale mi piacerebbe conoscere le origini.*

È difficile ricordare oggi come nacque quel progetto, ma rammento che il violoncellista Vladimir Toncha aveva dato a Kazan' un concerto con l'organista Ruben Abdullin. In quella circostanza mi fu chiesto di scrivere un pezzo per violoncello e organo, ma quali siano state le origi-

ni spirituali di quel lavoro non riesco a ricordare. L'inizio del processo creativo è sempre un fatto un po' misterioso; si possono ricordare circostanze esteriori, ma i moventi più intimi restano avviluppati nel profondo della coscienza. Ricordo vagamente che c'era l'idea di una contrapposizione tra la luce e l'ombra che dovevano incrociarsi per tre volte nell'opera. Nell'abbinamento dei due strumenti ho creduto subito di scorgere un'importante valore simbolico: l'organo mi sembrava uno strumento astratto, lontano dalla terra, il violoncello mi appariva con le sue corde sensibili e nervose tutto permeato di sostanza umana e il contrasto fra queste due opposte nature si risolveva spontaneamente nella simbologia della croce.

Prima di abbandonare questo discorso nato dai valori simbolici contenuti nella musica di Messiaen e nella Sua vorrei provare a stabilire un confronto. Nella musica di Messiaen la simbologia si realizza attraverso processi intellettuali molto razionali e precisi, con un sistema di corrispondenze che si radica nella più classica tradizione del simbolismo francese. Nella Sua musica, invece, il simbolismo mi sembra più impulsivo, sospinto da un misticismo meno razionale, e l'idea stessa del dolore si esprime attraverso le sonorità prevalentemente materiche di cui parlavamo prima.

Lei ha ragione a parlare della differenza delle due nature e, anche se ho detto che intendevo in qualche modo proseguire il cammino di Messiaen, sono perfettamente consapevole che la mia strada artistica è molto più vicina al mondo arcaico che a quello classico, e può darsi che in tutto ciò svolga un certo ruolo anche la mia origine nazionale.

Pensavo anche che nella Sua opera, come in quella di tanti altri artisti russi, il simbolismo sia di tipo un po' speciale, perché il simbolo è sempre racchiuso nella realtà quotidiana, che all'improvviso si illumina rivelando di possedere entro di sé valori simbolici. I personaggi simbolici dell'arte russa sono spesso soggetti molto concreti che improvvisamente diventano simbolici. Penso al simbolismo religioso che da un certo momento in poi abita la poesia di Blok, alla "Bellissima Dama" che è un personaggio concreto, perfino mondano, all'apparizione del Cristo incoronato di rose al termine del poema I dodici, *dove il Cristo si rivela essere uno di quei banditi che camminano per strada in mezzo alla neve, oppure al personaggio più simbolico di tutti, che è l'Innocente nel* Boris Godunov, *un povero mendicante sciocco che chiede l'elemosina in piazza. I personaggi simbolici della tradizione francese sono molto meno concreti, pensiamo a quelli che popolano il* Pelléas et Mélisande *di Debussy-Maeterlinck. Il luogo stesso in cui si svolge l'azione si chiama Allemonde, ovvero ovunque, fuori dal mondo, con una vertiginosa perdita di concretezza.*

Il simbolo di per se stesso è un fenomeno vivo e come ogni organismo vivente passa attraverso le varie fasi della vita: nasce, invecchia e

muore. Cosa vuol dire simbolo? Secondo me la massima concentrazione di significati, la rappresentazione di tante idee che esistono anche fuori della nostra coscienza e il momento in cui questa apparizione si produce nel mondo: questo è il momento di fuoco della sua esistenza, perché le molteplici radici che si trovano al di là della coscienza umana si manifestano anche attraverso un solo gesto.

Il simbolismo di Debussy-Maeterlinck mi sembra abbastanza lontano da quell'orizzonte arcaico nel quale Lei radica il simbolismo russo; ci sono tuttavia nel Pelléas *temi simbolici di carattere universale, opposizioni di elementi primordiali che si ritrovano spesso in esperienze anche molto lontane. Nel terzo atto del* Pelléas *si ha la famosa scena in cui Pelléas e Golaud scendono nei sotterranei del castello, nei regni dell'oscurità e dell'angoscia. Poi risalgono e quando giungono ai giardini si ha l'esplosione abbagliante della luce. Lei ha scritto un lavoro intitolato* Svetloe i temmoe *[Chiaro e scuro] per organo solo. Come ha affrontato questa fondamentale opposizione?*

Considero quest'opera un tentativo; volevo indagare possibilità che mi proponevo di sviluppare nell'avvenire.

Non mi consideri pedante, La prego, se Le faccio ancora una domanda partendo sempre dal Pelléas. *A un certo punto il vecchio Arkel dice: «La maladie, cette vieille servante da la mort» e Debussy gravemente ammalato, alla fine della sua vita, in una lettera al suo editore riprende quella definizione. Che cos'è per Lei la morte?*

Il mio rapporto con questo avvenimento assomiglia molto a quello di Bach: la morte non è cattiva, ma buona. Onestamente ho più paura della vita che della morte. Questo non significa che voglio morire, ma semplicemente che sono in attesa. Posso raccontarLe quale fu il mio stato d'animo nel momento in cui ebbi un incontro prolungato con la morte fisica. Accadde alcuni anni fa quando mia sorella perse il marito e io andai da lei per sostenerla in un momento così tremendo. Lei dovette assentarsi per dare disposizioni per la cerimonia funebre e si preoccupava che io dovessi restare da sola in casa con il defunto. Io ero invece ansiosa di scoprire le mie sensazioni e i miei sentimenti, e si trattò davvero di un'esperienza importante. Sentivo concretamente la presenza della morte, ero molto concentrata e molto tranquilla al tempo stesso. Il mio stato d'animo non era colorato da nessuna emozione perché quell'esperienza cadeva fuori dalla tristezza e dal dolore, era fuori dalla sensibilità. Provavo una grande impressione nel considerare questo mio stato d'animo e mi sembrava di addentrarmi in uno spazio fuori della vita, uno spazio che sentivo pieno di una serietà assoluta.

Spesso quando i compositori pensano alla morte hanno la tentazione di scrivere dei requiem; Lei scriverebbe mai un requiem?

Le ho raccontato questo episodio proprio perché mi ha dato l'idea di scrivere un requiem. Quando ho attraversato un periodo finanziariamente difficile della mia vita mia sorella decise di venirmi in aiuto, e così mi incaricò di scrivere un requiem dandomi il denaro per questa commissione, ma senza porre alcuna scadenza. Desiderava che io avessi tutto il tempo necessario per riflettere e per concepire un'opera autentica, nata da un'autentica necessità interiore. C'è voluto molto tempo davvero perché raggiungessi la condizione spirituale propizia alla composizione di un requiem, ma un po' alla volta si è fatta strada in me la convinzione che il requiem sarebbe stato per me qualcosa di completamente diverso, in cui il tema della morte e quello della gioia si sarebbero fusi per cantare la gloria della creazione. È così che il mio requiem si intitola in realtà *Alleluja*.

Eravamo rimasti al 1974, anno in cui Lei scrisse Dieci Preludi *per violoncello dedicandoli a Vladimir Toncha, uno dei Suoi interpreti prediletti.*

Era stato un editore a commissionarmi una raccolta di studi per violoncello. Io accettai volentieri l'incarico, ma non con il proposito di scrivere un'opera didattica. Quei pezzi erano essenzialmente degli studi per un compositore, nel senso che in ognuno di essi esploravo una zona diversa dell'orizzonte sonoro legato a quello strumento staccato, legato, balzellato, sul ponticello, sul tasto, pizzicato ecc. Vladimir Toncha si è impegnato in queste miniature, che concedevano un certo spazio alla sua fantasia di interprete, con grande fervore.

Trovo una contraddizione nel catalogo delle Sue opere: un lavoro importante come L'ora dell'anima *è datato una volta 1974 e un'altra 1976. Si tratta forse di due diverse redazioni?*

Le cose andarono così. Il ministero della cultura aveva incaricato un direttore d'orchestra che si chiamava Kataef di fondare una grande orchestra di strumenti a fiato e percussioni. Fino a quel tempo le orchestre di strumenti a fiato da noi erano le bande militari e il loro repertorio era formato da marce, inni, fanfare e trascrizioni di brani di musica leggera da eseguire nei concerti pubblici, in piazza o nei parchi. Per questo nuovo tipo di orchestra, che avrebbe dovuto esibirsi nelle sale da concerto, occorreva creare un repertorio e allora Kataef si rivolse ad alcuni compositori per commissionare delle opere. Interpellò anche me e io accettai la proposta con entusiasmo perché mi piaceva moltissimo l'idea di comporre per un organico del genere. Scrissi così un lavoro che traeva ispirazione dalle poesie di Marina Cvetaeva fin nel titolo, *L'ora dell'anima*, un lavoro per grande orchestra di strumenti a fiato con una voce di mezzosoprano che cantava i versi della Cvetaeva. Purtroppo terminai la mia opera proprio quando il progetto di Kataef naufragò e così la par-

titura dell'*Ora dell'anima* dovetti metterla in un cassetto insieme a tante altre. Nel 1976, mi si offrì una possibilità di far rivivere quell'opera. Un direttore d'orchestra, del quale ora non ricordo il nome, mi chiese di scrivere un'opera da eseguire nei concerti della sua orchestra. Fu così che decisi di fare dell'*Ora dell'anima* una seconda versione nella quale venivano ad aggiungersi con un ruolo molto importante gli strumenti a percussione. Secondo me questi strumenti completavano anche spiritualmente il progetto iniziale aggiungendo all'opera una componente maschile che rispecchiava un aspetto importante della personalità di Marina Cvetaeva. Le percussioni diventavano quindi la voce della protesta e incarnavano l'aspetto maschile della personalità della Cvetaeva, mentre nel finale, attraverso il canto, veniva in luce l'aspetto femminile della stessa personalità. Fu per l'importanza della parte percussiva e per l'apporto di Pekarskij che volli chiamare l'opera *Percussio Pekarskij*. Ci furono però delle opposizioni, per cui dovetti tornare al titolo originale, *L'ora dell'anima*, lasciando *Percussio Pekarskij* come sottotitolo.

Ricordo che quando l'opera fu data a Parigi in occasione della rassegna "Paris-Moscou" il titolo era proprio Percussio Pekarskij. *Si era nel 1980 e l'opera sollevò a Parigi un'ondata di entusiasmo che rifluì fino a Mosca, determinando una specie di scandalo. Lei non aveva potuto andare a Parigi, ma qui a Mosca ebbe occasione di seguire quegli echi scandalistici determinati dal disappunto per una compositrice tenuta ai margini che improvvisamente manda in visibilio il pubblico parigino.*

Era stato un gran rischio per noi compositori anche solo il fatto che le partiture e i materiali musicali fossero in qualche modo arrivati a Parigi. Il mio desiderio di rendere pubblica quell'opera era così grande che ero disposta ad affrontare qualunque tipo di punizione. Naturalmente non potei andare a Parigi e la prima volta che mi fu concesso di recarmi in un paese straniero fu in Finlandia, dove solo con grande difficoltà l'organizzazione del Festival di Helsinki riuscì nel 1985 a farmi avere un invito.

Lei ha parlato prima di due aspetti della personalità di Marina Cvetaeva, uno maschile rappresentato dalle percussioni e uno femminile che compare nel finale attraverso la voce del mezzosoprano che intona la sua lirica accompagnata soltanto da radi tocchi di balalaika.

Non si tratta di una balalaika, bensì di uno strumento uzbeco che si chiama *chank*, uno strumento a corde che si trova nella collezione di Pekarskij. Leggendo le poesie e i racconti della Cvetaeva sono sempre stata colpita dalla presenza di una forte componente maschile nel suo carattere. Se ci si rapporta alla *Cabala* di Gustav Jung, la cosa è perfettamente normale: lui sostiene infatti una complementarità dei due ele-

menti nella personalità umana. Secondo le teorie esoteriche l'uomo ha un corpo maschile e un'anima femminile e la donna un corpo femminile e un'anima maschile; può darsi che tutto ciò funzioni anche nel caso di Marina Cvetaeva.

La radice più antica di questa concezione credo risalga però al pensiero di Platone e, bene inteso, a quella parte del suo pensiero che affonda le radici nella cultura esoterica pitagorica. Mi sembra che Lei abbia una certa consuetudine con questo tipo di letture.

Infatti mi ero abituata a leggere le opere di Platone e quelle di Jung.

Quelle di Platone, immagino, nella traduzione russa di Solov'ëv.

Certamente.

A Zagorsk

Per un'intera giornata il magnetofono dal quale derivano queste pagine di cronaca è rimasto in fondo a un cassetto. Con Sofija Gubajdulina e l'interprete Vera Kramskaja siamo andati a Zagorsk. Questa città santa dell'antica Russia è troppo nota per descriverla qui; lo scopo della visita era d'altronde osservare le testimonianze di una fede antica che sopravvive tenacissima con una musicista particolarmente sensibile ai problemi religiosi. Pensavo che l'atmosfera santa e antica di Zagorsk avrebbe potuto svelare qualche mistero non solo della musica di Gubajdulina, ma anche di quella di Stravinsky e di tanti altri musicisti russi. Le conversazioni che ho riferito fino a questo punto mi avevano indotto a procedere in questo senso: quell'idea della speciale concretezza arcaica del simbolismo russo mi intrigava come un enigma del quale si sia sul punto di trovare la chiave, ed è proprio attraverso quell'idea e altre simili che la *Sinfonia di salmi* cominciava a risuonare in me in maniera diversa, come sciogliendosi da una astratta bellezza per venirmi incontro con una nuova trasparenza di significati. Naturalmente non sono andato a Zagorsk soltanto con l'intento di comprendere meglio la *Sinfonia di salmi*; avevo già visitato quei luoghi in altra occasione restando scosso dall'autenticità ancora pochissimo inquinata dai turisti e dalla folla dei devoti. Non vorrei idealizzare nulla, ma in quei luoghi accanto alla bellezza dei monumenti avevo scoperto frammenti di incredibile umanità, relitti di un'epoca che possiamo conoscere soltanto attraverso i libri. Improvvisamente il mondo di figure, gesti e suoni scaturito da tante letture e tanti ascolti mi pulsava concretamente intorno: la luce delle fiammelle dei ceri nelle mani delle donne, le loro litanie modulate con voce ben ferma, le croci d'oro offerte dai pope al bacio dei fedeli formavano un tessuto umano capace di conferire alle iconostasi di Rublëv e

alle cupole dorate della chiesa di San Sergio un valore ben più grande di quell'estetica della quale quotidianamente dobbiamo nutrirci. Volevo rivedere queste cose in compagnia di Sofija Gubajdulina per correggere le mie impressioni forse eccessive, forse sconfinanti nelle suggestioni, attraverso il suo sguardo, e la sorte è stata propizia, perché arrivammo a Zagorsk in una mattina di gennaio di un giorno qualsiasi. Di turisti neppure l'ombra: le chiese e il seminario si ergevano in mezzo alla neve in un'aria così gelida da scoraggiare qualsiasi visitatore indiscreto, però la folla dei fedeli era puntualmente presente.

* * *

L'idea del sacro è molto spesso presente nella Sua musica con due aspetti fondamentali: uno è il classico concetto del sacro come trascendenza, l'altro è l'idea che si ricollega alle tradizioni più antiche, sia a quella degli "Antichi credenti" di cui Lei mi ha raccontato qualcosa, sia alla liturgia ortodossa e a una liturgia universale della quale possiamo trovare un riflesso nella Sinfonia di salmi. *Credo quindi che il sacro sia dentro e al tempo stesso fuori, oltre la storia.*

Quella del sacro è piuttosto una categoria etica e l'idea religiosa è un'idea universale della comunicazione. Se le idee del sacro sono definizioni storiche, come ha detto Lei, vuol dire che si sono prodotte nel corso della storia dell'umanità. Se invece parliamo di un'idea religiosa che si trova fuori della storia ci avviciniamo a un concetto cosmico che mi sembra importante non solo per la mentalità umana, ma anche per lo sviluppo del mondo. Senza queste idee non si può vivere perché esse sono la radice dell'esistenza. Spesso la religione viene definita letteralmente come re-ligio, ovvero come ristabilimento della comunicazione e per noi musicisti un'idea del genere è perfettamente comprensibile, perché quella di re-ligio è una determinazione piuttosto concreta. Quella di legare elementi diversi tra loro riconducendoli verso un centro è un'idea tipicamente musicale ed è anche un'idea esistenzialmente tragica che rappresenta la sostanza di tutto il mondo spirituale. Ogni essere umano ne sente la necessità e l'arte è un modo di esprimere questa necessità. L'arte e la sostanza spirituale del mondo hanno lo stesso compito: ricondurre tutti gli elementi del molteplice all'unità e in questo senso il compito di un artista consiste nel ristabilire i rapporti tra arte e natura.

Vorrei provare a ricapitolare quello che Lei ha detto, perché è una materia molto sottile e non vorrei fare confusione. Se ho capito bene sia la religione sia l'arte hanno un identico compito, che consiste nel ricondurre all'unità ciò che è molteplice, disperso e frammentato. Naturalmente questa riduzione all'unità si può fare soltanto scoprendo fra i frammenti apparentemente irrelati del molteplice dei collegamenti. Ora il pensiero artistico e

quello religioso devono essere in grado di scoprire questi legami fra frammenti apparentemente dispersi per ricondurli all'unità.

Lei ha capito bene a eccezione di un piccolo dettaglio. Quando dice che i frammenti del molteplice sono dispersi e irrelati dimentica che quei legami esistevano nella struttura naturale del mondo come una legge di gravità universale. È facile constatare l'esistenza di quei legami nel mondo fisico; in quello umano esistono pure, ma è la gente a crearli. Questa coerenza profonda che nasce dalla scoperta dei legami fra le varie parti si può trovare anche in opere d'arte che cadono fuori dall'idea religiosa istituzionale.

Ciò vuol dire che l'idea dell'universale, quella che Lei ha chiamato coerenza profonda, è un dato che trascende la dimensione estetica e può quindi manifestarsi in opere che non hanno nulla di religioso, che sembrano anzi collocarsi agli antipodi di qualsiasi idea religiosa. Prendiamo ad esempio il Prélude à l'après-midi d'un faune *di Debussy: è difficile immaginare una musica che sia più di questa tramata di sentimenti profani.*

Sono d'accordo con Lei: certi oggetti e certi valori d'arte non hanno nessun rapporto con l'idea del sacro eppure dentro di loro vibra il sentimento dell'unità cosmica. Ci sono opere che nascono dai sogni e il sogno è un punto di massima concentrazione in cui la coscienza di un essere umano trova un rapporto diretto con il divino. Anche nella danza capita di incontrare elementi sacri che non si manifestano in quanto tali, ma che si concentrano in movimenti estatici.

Il Sacre du printemps *contiene dunque una forte idea del sacro.*

Senz'altro. Le ho già detto d'altronde che per me la religione è un'idea generale di ristabilimento dei legami della comunicazione.

Vorrei parlare ora di un tema assolutamente umano che fa parte della vita di tutti i giorni e che tocca ogni uomo. Un concetto che non è sacro in sé ma che tende facilmente ad avere dei rapporti con il sacro: il tema del dolore e delle sofferenze umane. Quelle povere vecchie donne che abbiamo visto ieri a Zagorsk chinarsi a terra fino a posare la fronte sul pavimento della chiesa, poveri corpi magri deformati dalla vecchiaia e da una vita difficile, poveri fagotti di stracci imbottiti di dolore e di miseria; mi sembrava che nel compiere quel movimento che portava la fronte a toccare il pavimento si vedesse il dolore umano che cerca di avvicinarsi alla sfera del sacro. Queste immagini che si possono moltiplicare a milioni nel presente e nel passato, che ci danno complessivamente l'immagine di una umanità in ginocchio che cosa suscitano nella coscienza di un'artista come Lei?

Quella del dolore è una realtà universale, ma il popolo russo ha di quella realtà una conoscenza profonda e antichissima. Una caratteristi-

ca molto particolare del nostro popolo è il fatto di sentire incompleto l'atto che noi chiamiamo sublimazione. Un essere umano afflitto dalla povertà e schiacciato dal dolore deve tentare di trasformare la forza della sofferenza in un altro tipo di energia: questo è il principio della sublimazione. Le povere donne vecchie, malate e deboli che nella chiesa di Zagorsk Lei ha visto chinate con la fronte sul pavimento compiono questo rito, cercano la via della sublimazione. Il rituale prescrive che quella posizione dolorosa debba essere mantenuta per almeno due ore; noi siamo entrati in chiesa verso la fine della messa, ma quelle donne giacevano lì prostrate da molto tempo e si preparavano a sopravvivere a quel momento tremendo che si chiama epiclesi, una situazione particolarmente dolorosa e intensa in cui tutto quello che precede – le preghiere, la confessione – si concentra in un punto, quello dello spirito che discende fino al pane e al vino. È un momento quasi tragico perché significa che il fedele, l'essere umano, deve morire in quell'attimo, deve morire per rinascere. Così la messa per una povera donna vuol dire cercare quel punto culminante attraverso la sofferenza più acuta. Ecco perché Lei ha provato una sensazione così forte davanti all'esibizione di tutta quella sofferenza, però ricorderà anche la gioia con cui quelle povere donne al termine della messa andavano riconoscenti a baciare l'icona del santo: il processo della catarsi si era felicemente compiuto.

La ringrazio per avermi descritto così bene questo rituale della sofferenza. Io ho avuto un'educazione cattolica, conosco quindi un po' queste cose, ma in questo caso mi sento attratto dalle differenze.

Le ho raccontato questo perché in quelle sfumature sta la differenza fra il rituale ortodosso e quello cattolico o protestante, e queste differenze di rituale hanno avuto grandi conseguenze nella storia del popolo russo. Si sa che questo popolo ha una pazienza infinita, accetta condizioni difficili e misere ed è nutrito di sentimento religioso. Il processo della sublimazione da un lato mi fa paura, dall'altro però me lo spiego con il fatto che il popolo russo è abituato a vivere nel fango e nella miseria, a rinunciare a molte cose che gli altri considerano necessarie.

Vorrei esporLe ora una considerazione che potrà sembrarle amara e paradossale, perfino un po' cinica, che mi assillava ieri vedendo con i miei occhi quelle manifestazioni di una fede religiosa tanto fervida e profonda. Lei stessa ha appena detto che quella di vivere nel fango e nella miseria è un'abitudine antica e che altrettanto antica e inesauribile è la pazienza del popolo russo. Mi chiedo dunque se tanti anni di oppressione del regime politico non hanno sortito l'effetto di rinforzare il sentimento religioso, e posso immaginare che, se per ipotesi la condizione sociale ed economica del paese dovesse cambiare completamente, si assisterebbe a un calo impressionante del sentimento religioso. A dirla brutalmente penso che dieci o ven-

t'anni di vero consumismo finirebbero con l'assestare un colpo mortale a quel sentimento religioso che settant'anni di oppressione politica non sono riusciti a distruggere.

Se si potesse immaginare uno stato così fantastico come quello che Lei ipotizza mi pare che le cose andrebbero diversamente; le idee religiose ne uscirebbero migliorate e rafforzate perché quel processo di trasmutazione che dalle energie della sofferenza estrapola una condizione di luce e di bontà non potrebbe assolutamente sparire, radicato com'è nella storia del nostro popolo. Se invece la disperata condizione attuale durerà a lungo, allora la sostanza spirituale del popolo russo verrà completamente distrutta. Abbiamo bisogno di un minimo di energie fisiche per sopravvivere spiritualmente e le povere vecchie che Lei ha visto ieri non possono procedere ancora sul cammino della povertà; come ha visto sono all'estremo. Ma avrà notato che in chiesa c'erano anche dei giovani. Potrà sembrarLe strano ma io Le dico che questi giovani sono meno solidi e resistenti della vecchia generazione e avranno quindi minori possibilità di passare attraverso i momenti più alti del dolore e della felicità.

Vorrei tornare verso la musica senza allontanarmi però da questo orizzonte. In anni recenti, 15 o 20 anni fa, si restaurarono molte chiese e molti monasteri. Quei restauri erano l'espressione tangibile di un movimento culturale che dopo tanti anni di oblio forzato tendeva alla riscoperta e alla valorizzazione delle antiche tradizioni russe, anche quelle religiose bene inteso. Ci fu quindi una ventata d'interesse per l'antica liturgia musicale, per gli antichi canti profani ecc. Questo rinnovato interesse per le tradizioni fece nascere opere significative; come dimenticare i film di Ellen Klimov e di Tarkovskij condotti con un ritmo narrativo che sembra ispirarsi all'epos antico? Anche la musica ebbe la sua parte in questo movimento: Alexander Yalov fondò il Coro Accademico Russo, Vladimir Minin cominciò a dirigere il meraviglioso coro da camera di Mosca, a Leningrado Nesterev fece la stessa cosa e Igor Voronov fondò un quartetto vocale. Attraverso organismi di questo genere gli antichi canti della Russia tornano a farsi sentire, ma accanto alla filologia e al restauro procede anche la creazione. Ci sono compositori di grande talento che scrivono opere ispirandosi direttamente a quelle antiche tradizioni. So per esempio che Volkov ha scritto un pezzo intitolato Concerto Rublëv, *né più né meno di quanto ha fatto Tarkovskij con il suo celebre film.*

Quella restaurazione delle chiese di cui ha parlato equivaleva a un atto di confessione delle barbarie commesse in passato ed è singolare che il risultato di quelle distruzioni fosse che molta più gente voleva pregare. Anche adesso si aprono nuove chiese e poco fa qui a Mosca l'inaugurazione di una chiesa ha suscitato nella gente un entusiasmo indescri-

vibile: tutti volevano dare dei soldi. L'ascolto delle opere musicali nate da quella condizione spirituale suscitava nella gente entusiasmo e commozione, proprio come la riapertura e il restauro dei templi.

Potremmo vedere più da vicino qualcuno dei compositori che hanno dato voce a quel movimento. Lei conosce il Concerto Rublev *di Volkov?*

Sì, l'ho ascoltato alla prima esecuzione ma non mi ha fatto una grande impressione; un'opera ben costruita come tante, ma niente di più.

C'è un altro compositore che segue lo stesso tipo di ispirazione, intendo dire Yuri Markovic Butzko.

Questa è una personalità ben più importante, capace di rivivere quelle tradizioni e quei rituali con autenticità in opere profonde e serie.

Proviamo a parlare di un'opera di un compositore per il quale so che Lei ha grande considerazione: Suzdal, *di Boris Tiščenko. Suzdal è il nome di una delle città sacre che con Zagorsk formano il famoso "Anello d'oro"; ma nel caso di Tiščenko si tratta di un ciclo vocale-strumentale per soprano, tenore e orchestra da camera che ha conquistato una grande reputazione.*

Tiščenko scrisse l'opera all'inizio degli anni Settanta e ricordo benissimo la grande impressione che produsse su tutti noi. Si trattava probabilmente del momento più brillante della sua carriera e la compenetrazione tra il suo talento di musicista e quegli antichi spiriti religiosi era assoluta.

C'è un'altra opera di Tiščenko che si rivolge alle tradizioni dell'antica Russia, non religiose ma profane: il balletto Jaroslavna, *che si rifà a quell'antica opera medievale che è il* Racconto della campagna di Igor.

Secondo me *Jaroslavna* rappresenta nella produzione di Tiščenko un momento molto importante. I ritmi impiegati, il colore strumentale e lo speciale tipo di intonazione sono forti e originali e spiritualmente bene in sintonia con le tradizioni antiche.

Anche un compositore eclettico ed estroso come Sergej Slonimskij per un certo tempo si è avvicinato a quella tendenza che traeva ispirazione dalle antiche tradizioni russe. Ne è risultata un'opera che s'intitola Virineja, *in cui abbiamo un quadro della vita di campagna prima della rivoluzione.*

Per me Slonimskij è uno dei migliori compositori della sua generazione e il suo talento non mi sembra inferiore a quello di Tiščenko. Le sue idee storiche e la sua concezione del mondo sono quanto mai varie: non solo è attratto dalle tradizioni dell'antica Russia, ma prova un forte interesse per le usanze del mondo ebraico. Tutti questi motivi si incrociano talvolta nelle sue opere. Da molto tempo sta lavorando all'opera *Il*

maestro e Margherita, che fra qualche settimana dovrebbe andare in scena dandoci la vera dimensione dell'importanza di questo compositore.

A proposito di teatro, nel 1974 a Mosca è stato aperto il Teatro dell'Opera da camera con Boris Pokrovski come direttore artistico e Gennadij Rožestvenskij come direttore musicale. Una delle prime rappresentazioni di questo teatro fu Il naso *di Šostakovič, dato dopo 44 anni di proibizione proprio con la direzione musicale di Rožestvenskij. Nessuno aveva mai visto questo capolavoro, i musicisti potevano al massimo farsene un'idea leggendo lo spartito. Lei fu presente a quella rappresentazione?*

Certo, ed ero persuasa che si trattasse di uno degli avvenimenti più importanti dell'epoca. Fu un'esplosione di entusiasmo difficilmente immaginabile, ma già soltanto l'apertura di quel teatro aveva prodotto una grande sensazione. Ricordo benissimo le impressioni di quella serata: una bella donna in abito lungo venne alla ribalta per annunciare l'inizio dello spettacolo e invitare gli spettatori a scendere in sala. A mano a mano che scendevamo le scale vedevamo dei manichini che raffiguravano alcuni personaggi del racconto di Gogol'; la sala era piccola e molto povera, ma in quell'ambiente così modesto assistemmo a un'incredibile esplosione di fantasia teatrale, una fantasia che traeva alimento e ispirazione dalle risorse illimitate della musica di Šostakovič.

Dove si trovava fisicamente il Teatro dell'Opera da camera?

In una vecchia sala cinematografica situata nella stazione della metropolitana che si chiama *Sokol.*

Da allora è cambiato qualcosa?

No, è ancora tutto così, molto piccolo e con la sala sempre esaurita.

E si rappresentano continuamente spettacoli nuovi?

Sì.

La rappresentazione del Naso *cadde nel 1974, soltanto un anno prima della morte di Šostakovič. Vorrei chiederLe qualcosa a proposito degli ultimi componimenti di questo musicista, gli ultimi Quartetti per archi in particolare, con le loro impressionanti sequenze di movimenti Adagio.*

Gli ultimi Quartetti esprimono secondo me il valore più grande e più completo dell'opera di Šostakovič. Interessante è notare come in essi la materia musicale quasi scompaia: il materiale sonoro è di un'assoluta semplicità e trasparenza.

È dunque questa straordinaria riduzione e semplificazione del materiale sonoro a implicare il sacrificio di quell'elemento ritmico, di quella vitalità pulsante e sarcastica che Šostakovič aveva celebrato con tanta genialità nelle opere precedenti?

Direi di sì; c'è in queste opere supreme qualcosa che ha a che vedere con il sacrificio, ma sono anche opere di confine. Šostakovič aveva una paura estrema della morte e sentendola avvicinarsi si sentiva afferrare dall'angoscia. In quella situazione si delinea un confine tra la vita precedente e quel periodo, tra le opere precedenti e quelle estreme. Si avverte come una vibrazione invisibile, tesa fra un mondo e l'altro e tutta quella tensione riesce a esprimersi soltanto attraverso quegli Adagio così spogli.

Nel 1978 è stato fondato l'ensemble da camera dei solisti del Teatro Bol'šoj sotto la direzione di Lazarev. Erano strumentisti eccellenti e si dedicavano specialmente al repertorio contemporaneo.

Fu per i compositori una bellissima occasione: le nostre opere potevano essere eseguite in maniera eccellente in un ambiente caratterizzato da forti tensioni intellettuali. Un personaggio di rilievo, quasi l'anima di quel gruppo, era il violoncellista Alexander Ivačkin. Un eccellente musicista, un buon musicologo molto colto e pieno di entusiasmo. L'Ensemble dava anche commissioni e le esecuzioni spesso assumevano un carattere spettacolare; ricordo che un brano di Schnittke, intitolato *3 Scene*, si risolse in un vero spettacolo strumentale pieno di sfumature ironiche e tristi. Nel finale lo stesso direttore compariva sul palco con un tamburo sulla schiena, attraversava tutta la scena e spariva dietro le quinte con passo solenne. Era un modo speciale di animare le esecuzioni che aveva la sua origine in antiche tradizioni popolari: rammento che una volta Ivačkin si mise a danzare sulla scena con il suo violoncello eseguendo i passi di una danza popolare russa. Non ricordo in questo momento il titolo dell'opera, ma tutto quel gesticolare nasceva dallo spirito ironico di quelle piccole canzoni russe che noi chiamiamo "častuški". Per uno straniero è difficile comprendere il significato di giochi di parole del tipo: «Fuori c'è una cornacchia che canta, per questo non sono sposata», oppure: «Vedo un bel giovanotto che passeggia sotto le mie finestre, ma questo non vuol dire che domani non andrò a Mosca».

Nel 1975 Lei ha scritto un Concerto *per fagotto e archi gravi (quattro violoncelli e tre contrabbassi) dedicandolo a Popov, il grande virtuoso di quello strumento. Nel finale del primo episodio c'è una figura melodica che si ripete molte volte al fagotto, sembra un ostinato dai vaghi contorni jazzistici, al disotto del quale gli archi disegnano una trama di glissandi molto ben ritmati. La scrittura è audace, piena di invenzioni, come nasce quest'opera?*

Il *Concerto* nasce interamente dalla grande personalità di Popov. Non ho mai sentito un fagotto con una voce simile, ero letteralmente affascinato dalla sua bravura e così cominciai a studiare il personaggio. Anda-

vo ad ascoltare tutti i suoi concerti e seguivo anche le sue lezioni al Conservatorio di Mosca. È così che poco alla volta si è formato il materiale per il *Concerto*, ma forse dire materiale è troppo poco: erano suoni, idee, gesti, atteggiamenti che cercai di tradurre in una composizione musicale. Infatti nel *Concerto* i rapporti fra il solista e gli altri strumenti sono complessi, contraddittori, come se si trattasse di personaggi. Ci sono nel *Concerto* momenti di conciliazione e di ostilità, momenti di tragedia e di solitudine e a proposito degli elementi di tipo jazzistico che Lei dice di aver sentito, credo che la cosa dipenda dall'aver utilizzato proprio in quel passo spunti che derivano dalla musica dei Pigmei.

C'è un altro episodio del Concerto *su cui vorrei soffermarmi un momento: il fagotto ripete a un certo punto un semplice motivo articolato su intervalli di sesta e di terza, un motivo che assomiglia a un segnale militare. D'un tratto il fagotto viene interrotto dal contrabbasso e qui ha inizio l'episodio straordinario: pizzicati, glissandi, suoni armonici, glissandi frammentati, tremoli di glissandi. La scrittura per gli archi non era mai stata nelle Sue opere così varia e audace; si ha l'impressione di un magma sonoro perfettamente organizzato.*

Non avevo mai avuto la tentazione di scrivere opere totalmente nuove inventando realtà sonore che ancora non esistevano. Per me è sempre stata fondamentale l'idea del rapporto fra gli strumenti, ma sono relazioni che intercorrono fra realtà sonore già esistenti.

Mi piacerebbe continuare a esplorare questo Suo rapporto con differenti tipi di realtà sonora, è un argomento interessante. C'è un Suo lavoro scritto nel 1977 che mi incuriosisce molto e che sospetto vada proprio a collocarsi su un terreno sonoro insolito. Il titolo esatto è Po motivam tatarskogo fol'klora *[Su motivi del folclore tataro] e si tratta di tre raccolte per* domra *e pianoforte su temi popolari tatari. Me ne può parlare?*

La *domra* è uno strumento folclorico a tre corde e le tre raccolte, che comprendono cinque pezzi ciascuna, sono dedicate a una *domra* soprano, una *domra* contralto e una *domra* bassa con accompagnamento di pianoforte.

È uno strumento a corde che si suona con l'arco?

No, con il plettro.

Ma questa raccolta di pezzi scritti per uno strumento folclorico utilizzando i motivi del canto popolare tataro mi sembra debba qualcosa allo spirito del gruppo "Astreja", che Lei aveva fondato nel 1975 insieme ai compositori Viktor Suslin e Vyacheslav Artyomov con lo scopo di far rivivere le tradizioni del folclore musicale e alcuni strumenti antichi.

No, le cose non stanno così. Il gruppo "Astreja" nacque da esigenze diverse. Non intendevamo tanto rinnovare le tradizioni e far rivivere strumenti dimenticati. Lo scopo era ben diverso: volevamo far rinascere dentro di noi il sentimento e il procedimento del fare musica adoperando quegli strumenti antichi. Era la possibilità del lavoro interiore dell'artista ad essere in gioco, perché Lei comprende benissimo come questo lavoro sia soggetto a tante limitazioni. Gli organici strumentali, le sezioni dell'orchestra e gli strumenti stessi esistono già, stanno lì davanti a noi con tutto il loro bagaglio di consuetudini e di tradizioni. Non solo è difficile innestarvi qualcosa di nuovo, ma la difficoltà più grande, l'insidia della passività, si cela nel profondo di noi. In fondo comporre significa ridurre la massa non formata dell'immaginazione musicale in un codice. Poi questo codice sotto forma di partitura noi lo consegnamo al direttore d'orchestra al quale tocca quindi aprirlo e consegnarlo agli esecutori. Certo, esistono dei vantaggi in questo modo di procedere, ma non si può negare che questa linea che va dalla messa in codice al disvelamento del codice è una linea fragile e ambigua. Fondando il gruppo "Astreja" noi intendevamo accostare i punti estremi di quella linea. Suslin, che era l'anima del gruppo, sosteneva che dovevamo superare quello stadio di produzione industriale della musica e impadronirci degli sforzi che conducono alla creazione. Per realizzare questa possibilità abbiamo rinunciato agli strumenti tradizionali; niente pianoforte, violino o violoncello, ci siamo messi nella condizione di un musicista popolare che poco per volta impara a conoscere il suo strumento. Ci siamo così circondati di un materiale sonoro diverso e i nostri esperimenti li registravano su nastro. Più che uno studio il nostro lavoro assomigliava a una sorta di esercizio spirituale. Ci ascoltavamo a vicenda durante le nostre improvvisazioni e ricordo che talvolta le impressioni erano straordinarie, piene di un sentimento di spontaneità ancora superiore a quello che provavo quando da bambina improvvisavo al pianoforte, oppure alle sensazioni che mi pervadono quando sono intenta a scrivere una partitura o mi trovo in un bosco, completamente immersa nella natura.

Mi sembra, riassumendo, che i tentativi del gruppo "Astreja" tendessero complessivamente a eliminare una serie di condizionamenti e di automatismi presenti nella prassi musicale normale. Da un lato i condizionamenti impliciti nella nozione stessa di partitura, dall'altro gli automatismi che inevitabilmente incombono nella pratica degli strumenti convenzionali, automatismi che scaturiscono dalla lunga abitudine di studio e dal peso storico della letteratura attraverso la quale l'immagine di questo o quello strumento si è formata nel tempo. Con strumenti esotici e folclorici si esce dal cerchio di quei condizionamenti, si reimpara a produrre il suono e si cerca di raggiungere una condizione vergine della propria immaginazione sonora. A proposito di questo esplorare nuovi terreni sonori attraverso le pratiche del-

l'improvvisazione vengono in mente alcune analogie con esperimenti compiuti dalla nuova musica in Occidente. C'era in certe pratiche gestuali, in certi happening di Cage, di Kagel o di altri musicisti di varia estrazione il desiderio molto vivo di emanciparsi dalla partitura, di dimenticare la storia e le peculiarità degli strumenti nella speranza un po' utopica di trovarseli davanti come oggetti ignoti dei quali si cercava di saggiare le chance sonore. Parallelamente era anche molto diffuso un sentimento di sfiducia nel comporre, nel consegnare, come ha detto Lei, al codice della partitura i prodotti della propria immaginazione sonora, e in questa prospettiva la pratica dell'improvvisazione esprimeva un atteggiamento interlocutorio, un esercitarsi in attesa di riorganizzare radicalmente i processi di creazione sonora. Su principi del genere si svolse da noi in Italia l'avventura del gruppo "Nuova Consonanza", capeggiato da Franco Evangelisti, un gruppo di compositori-strumentisti che avevano deciso di darsi alla pratica dell'improvvisazione collettiva con lo scopo di osservarsi attentamente, di studiare l'insorgenza dei gesti creativi, di quel momento in cui l'energia creatrice ancora non si è disciplinata lungo le parabole ordinarie. È curioso che, sia pure con significative differenze, lo stesso impulso abbia dato vita a esperienze diverse e lontane, per lo più ignare l'una dell'altra. Ora però vorrei riprendere la cronaca legata alla Sua musica: nel 1978 Lei ha scritto un lavoro molto interessante e ben riuscito che si intitola Introitus *ed è in pratica un Concerto per pianoforte e orchestra. Il titolo in latino non mi sorprende, Lei stessa mi ha già detto qualcosa al riguardo; nel caso di* Introitus *mi sembra tuttavia di trovare nella musica qualcosa di arcaico, ma vorrei cercare di essere più preciso. Al numero 11 della partitura si ha l'entrata del pianoforte, con lo strumento che indugia nel registro grave della tastiera proponendo ripetutamente le note di un intervallo di terza maggiore. Questo intervallo è destinato ad acquistare nel corso dell'opera una grande importanza sia nel pianoforte, sia negli altri strumenti. Si tratta di un intervallo tipico della monodia gregoriana, ma non voglio dire che si tratti di una reminiscenza diretta, bensì di un ricordo velato di mistero, perché la voce del canto gregoriano alle nostre orecchie è diventata inevitabilmente misteriosa. Già Debussy riconosceva al canto gregoriano questo carattere di misteriosa suggestione e nella sua musica sapeva evocare proprio quel particolare alone di mistero. C'è poi nel Suo* Introitus *una grande economia e frugalità del materiale. Di solito quando si dice Concerto per pianoforte e orchestra si pensa a qualcosa di sfolgorante e maestoso, con le mani che percorrono la testiera dai toni più gravi ai più acuti; nel Suo* Concerto *invece il pianoforte suona a lungo con una mano soltanto e si limita a eseguire un disegno di poche note. Solo molto più avanti lo strumento si sposta nel registro acuto facendo nascere episodi melodici molto delicati, di carattere quasi improvvisativo. Tra questi due estremi, quello del registro grave con la mano sinistra che scandisce l'intervallo di terza maggiore e quello del registro acuto con la mano destra che tesse un melodizzare agile e lieve, abbiamo i due poli tra i quali si articola*

non solo il materiale sonoro ma l'intera vicenda. Il polo grave è infatti dominato da sonorità statiche, mentre quello acuto si dimostrerà fertile, capace di dar vita a un trascorrere di scale e di arpeggi che ci riconducono nella prospettiva sontuosa del grande pianismo. Ora che Le ho esposto la mia sommaria lettura del suo Concerto *Le sarei grato se mi raccontasse le ragioni profonde da cui nasce quest'opera.*

Con questo lavoro volevo cominciare un ciclo immaginario di messe musicali, messe strumentali, senza parole, senza canto.

Come quelle dei Fiori Musicali *di Frescobaldi?*

Sí, qualcosa del genere: un ciclo di opere per strumenti solisti, *Introitus*, *Offertorium*, *Graduale* e *Communio*. Quello era il mio progetto e come Lei sa ho già composto *Introitus* e *Offertorium*, il *Graduale* si può vederlo in quel mio lavoro che s'intitola *Stupeni*. Per *Communio* invece non so ancora quale sarà lo strumento protagonista. Attraverso le metafore musicali vorrei penetrare nella sostanza viva della messa e ho pensato a quattro diversi tipi di metafore. Ho scelto quattro differenti spazi sonori da inserire nella parte introduttiva della messa: lo spazio infracromatico, quello cromatico, quello diatonico e quello pentatonico. In ciascuno di questi appaiono intonazioni di preghiere composte di tre suoni molto ravvicinati. Esistono passaggi graduali ma non sistematici fra uno spazio e l'altro. Come Lei ha notato, dopo un'introduzione di tipo infracromatico entra il pianoforte con procedimenti rigorosamente diatonici, sicché sommando la parte del pianoforte a quella dell'accompagnamento si constata come infracromatico e diatonico agiscano simultaneamente. Le intonazioni di preghiere di cui Le parlavo cambiano significativamente inflessione passando da uno spazio all'altro. Nell'ambito infracromatico la distanza fra i suoni è molto stretta, quasi invisibile, nell'ambito cromatico diventa più definita e molto più espressiva. Negli ambiti diatonico e pentatonico distanza e caratterizzazioni si fanno ancora più evidenti.

L'infracromatico, il cromatico, il diatonico e il pentatonico sono dunque quattro modi diversi di articolare la preghiera.

Sì, naturalmente, ma Le ripeto che esistono passaggi continui tra uno spazio e l'altro e talvolta realizzo un'unione verticale dei quattro modi. Nel finale, per esempio, dove desidero raggiungere un effetto festoso e solenne. Qui il pianoforte con tutti i suoi tremoli canta come un uccello angelico mentre gli archi eseguono passaggi molto espressivi che si contrappongono al procedere infracromatico dei fiati.

Mi sembra molto eloquente e significativo quello che Lei dice e sono d'accordo quando afferma che il canto infracromatico è di tutti il più inte-

riore, perché la voce si articola soltanto in un mormorio che pare un'esitazione intorno a una stessa nota, come il tremito dell'anima nel pronunciare una parola importante.

È la definizione giusta, non saprei immaginarne una migliore.

Mentre il canto cromatico è quello di una passione interiore più forte.

Una passione interiore che tende però a esteriorizzarsi.

Non dimentichiamo che quello cromatico è il canto del Tristano, *un canto teso, eccitato e febbrile. Quello diatonico è invece un canto più disteso e sereno.*

Esso è infatti tipico del gregoriano, ma anche del canto russo, un canto in cui il dolore sublimato sta per passare alla luce, oppure un canto che sta per sublimarsi in una tristezza serena.

Invece quello pentatonico è il canto della natura: può essere il canto contadino di Bartók o il canto degli uccelli che, come ci ha insegnato Messiaen, spesso si articola secondo scale pentatoniche. Trovo comunque straordinario che nello sviluppo del componimento i vari tipi di canto risuonino nel finale tutti insieme in una specie di polifonia che non è quella delle voci, ma quella di quattro diverse categorie dello spirito. Vorrei chiederLe un'altra cosa che mi interessa molto: ascoltando il Suo progetto di una messa strumentale mi è venuto subito in mente il nome di Frescobaldi, poi però ho pensato a un esempio più calzante, quello di Haydn. Le ultime Messe di Haydn formalmente sono messe, l'articolazione della forma è però quella di una sinfonia. Qui vediamo che Haydn, un compositore di profonda fede religiosa, realizza uno scambio delle forme consegnandoci attraverso la Messa una sinfonia mascherata. È come se la forma profana della sinfonia venisse santificata confondendosi con quella della messa. Mi sembra che Lei abbia fatto il contrario: abbia portato lo spirito della messa dentro la forma del concerto.

Mentre Lei parlava pensavo proprio a queste cose. In ogni epoca esiste l'attualità di una certa forma, un modo più consono degli altri di narrare la vita interiore. All'epoca di Haydn la forma sinfonica aveva una fortissima attualità. Analogamente noi sentiamo oggi l'attualità non già della forma sinfonica, ma di quella della messa. Sono profondamente convinta che la vicenda della messa sia oggi per noi più attuale di tutte le altre. La forma del concerto, che è quella in cui io opero la mia trasformazione, si configurava in passato come la rappresentazione delle gesta di un eroe (il solista) sullo sfondo di una massa (l'orchestra). Oggi questo processo di glorificazione dell'eroe non ha più senso e mi sento di paragonare il ruolo del solista a quello di una persona che varca la soglia di un tempio. Lo sviluppo della vicenda musicale viene quindi

a coincidere con la descrizione dei sentimenti che nascono durante la permanenza nel tempio. I rapporti tra il solista e l'orchestra saranno dunque diversi; non mireranno più alla glorificazione dell'eroe, ma al raggiungimento di una vibrazione religiosa che coinvolge il suo destino e quello della moltitudine in una condizione che noi russi chiamiamo "Ambiente di cattedrale".

La contrapposizione tra il solista e l'orchestra è quella tipica del concerto romantico; si vede che dopo Beethoven e Liszt però già comincia ad attenuarsi. In fondo nei concerti per pianoforte di Schumann e di Brahms il solista è già molto più integrato nell'orchestra. È comunque vero che per rovesciare la prospettiva occorreva un sentimento diverso, un sentimento religioso come ha detto Lei, perché una delle caratteristiche fondamentali dell'antica arte sacra era quella dell'anonimato dell'artista. Nel medioevo l'artista dipinge i quadri ma non li firma e la cattedrale, l'espressione più tipica dell'arte di quel tempo, non è l'opera di un singolo, ma di migliaia di uomini che in tre, quattro o più generazioni lavorano per costruire un'opera che ha per fine "la gloire de Dieu". Naturalmente gli artisti che operano per "la gloire de Dieu" non vengono alla ribalta, tendono anzi a fondere la loro ispirazione in un sentimento collettivo che come un fiume trascorre attraverso i secoli. È possibile che l'arte contemporanea, anche la musica, veda il ristabilimento di analoghi sentimenti collettivi, arrivandoci magari attraverso le tragedie della storia e attraverso una sempre più angosciosa perdita di identità. Comprendo quindi benissimo lo spirito secondo il quale Lei ha guidato i passi del solista in questo Concerto *per pianoforte e orchestra. Alla luce di questa convinzione così colorata di speranza vorrei proseguire ora la nostra cronaca. Il passo successivo è rappresentato nel 1978 da* Detto-I, *una sonata per organo e percussioni. L'accoppiamento di questi strumenti è piuttosto singolare e sprigiona suggestioni molto forti, vuoi per il contrasto timbrico, vuoi per la differente collocazione spaziale dei piani sonori. I due strumenti sono collocati infatti in due zone sonore che risultano tra loro in rapporto dinamico. Di solito sono abbastanza lontane, con l'organo sullo sfondo e le percussioni in primo piano, però qualche volta le due zone si avvicinano fino a confondersi, per poi allontanarsi di nuovo e porsi in contrasto. Come è nata l'idea di accoppiare strumenti tanto eterogenei?*

Per me è strano che un accoppiamento del genere sia così raro. L'organo infatti racchiude in sé attraverso il gioco dei registri la mimesi delle sonorità dell'intera orchestra, a eccezione dei timbri delle percussioni. Unendo i due strumenti si ricostruisce quindi la totalità. Ma ci sono anche altre ragioni. Per me l'organo è un elemento che va oltre la vita terrestre, mentre le percussioni, seppure in una forma misteriosa, un po' folle e sempre in movimento, ci legano all'orizzonte della terra. Quando ascolto un suono di marimba mi sembra di passare attraverso le grandi fosse del tempo: sono suoni fantastici e precisi, ben scolpiti nello spa-

zio, toni e semitoni fantastici che procedono a sbalzi dentro il tempo. Le campane, i piatti, i tam tam, i bongos racchiudono in sé i grandi misteri del tempo e quelli che stanno al di là del tempo. Naturalmente quello che dico resta sul piano delle convinzioni personali, ma sono convinta che mettendo insieme questi strumenti vedo la possibilità di unire la terra e il cielo.

Niente potrebbe spiegare meglio di quello che Lei ha appena detto l'interesse profondo e straordinario che Lei prova per l'orizzonte sonoro delle percussioni. Possiamo gettare un ulteriore sguardo su questo orizzonte attraverso un lavoro composto nel 1979, Jubilacija *[Jubilatio] per quattro percussionisti, dedicato a Mark Pekarskij.*

Jubilatio è un'opera metaforica che intende illustrare i temi della gioia e dell'entusiasmo. Caratteristica saliente di questi temi è, secondo me, la vitalità del ritmo; gli strumenti a percussione risultano quindi perfettamente idonei. Ma nell'opera c'è anche un certo dualismo che intende bilanciare il clima di gioia e di festa con pensieri più profondi e seri. Tutto ciò risulta evidente da qualche episodio: a un certo punto due percussionisti si avvicinano suonando le campane e producono un suono che allude al tintinnio di due bicchieri che si toccano per un brindisi. Dopo il brindisi con le campane i due si mettono al collo una collana di campanelli e cominciano ad agitarsi come se compissero i gesti di un rituale fanatico. Quel pesante collier di campane mi fa pensare però anche a uno schiavo che porta al collo una rozza catena; lui è un fanatico, un po' ottuso ed entusiasta di quella festa che a lui sembra una vera festa. Lo schiavo è dunque felice di avere la sua tintinnante catena e in questa immagine io vedo una metafora del popolo russo. Il finale è quasi iperbolico; Pekarskij, dopo quell'episodio della catena, prende un palloncino, lo gonfia e lo lancia sul palcoscenico. Quindi se ne va e il palloncino si affloscia sulla scena con un lamento. Come vede esiste un bilanciamento tra buffonate e preghiera, tra rumore e silenzio.

Sentendo raccontare di Pekarskij con il collier di campane intorno al collo e sentendo dire che si tratta di un bilanciamento tra buffonate e preghiera – con un muoversi sulla scena dell'esecutore che diviene attore – non posso evitare di pensare al "Teatro strumentale" di Mauricio Kagel. Lei conosce qualcuno dei lavori di Kagel?

No, purtroppo non ho mai avuto l'occasione di assistere a sue rappresentazioni. Sono persuasa che l'idea stessa di un "Teatro strumentale" sia quanto mai interessante e spero di avere un giorno la possibilità di vedere questi spettacoli.

Io conosco bene le opere di Kagel e posso assicurarLe che la Sua Jubilatio *si svolge proprio nello stesso spirito. C'è però nel suo lavoro anche una*

componente gestuale e spettacolare tipicamente russa che si trova già in Stravinsky, in Prokof'ev e anche nell'opera Il naso *di Šostakovič. C'è il sentimento di un comico grottesco che nella musica russa è molto forte e che trova espressione anche in un'opera relativamente recente come il* Concerto buffo *di Slonimskij.*

Gli anni Ottanta

Con Jubilatio, *un componimento scritto nel 1979, si chiudono gli anni Settanta. Precedentemente abbiamo detto che gli anni Sessanta erano stati per Lei in parte anni di apprendistato e in parte anni di esordio. Abbiamo anche detto che gli anni Settanta furono in un certo senso ancora più difficili, poiché i compositori della giovane generazione, alla quale Lei apparteneva, avevano incontrato le maggiori difficoltà, resistenze molto forti per essere eseguiti. L'apparato culturale, politico e accademico era ostile alle voci nuove che volevano fare proposte più libere e forse anche più sensibili. Ora vorrei chiederLe se all'inizio degli anni Ottanta si poteva avvertire nell'atmosfera qualche cambiamento, perché, sia pure con tante difficoltà, Lei era andata avanti, aveva lavorato molto, aveva composto molte partiture, aveva avuto esecuzioni e aveva trovato persone che avevano fiducia in Lei, a partire dagli insigni musicisti ai quali aveva dedicato i Suoi lavori. In quei dieci anni Lei non era più una persona sconosciuta, per alcuni musicisti di qualità rappresentava qualcosa, era un punto di riferimento e soprattutto mi sembra che in quegli anni si fosse formata un linguaggio personale. Allora Le chiedo: qual era la condizione nella quale spiritualmente e culturalmente si trovava?*

La fine degli anni Settanta fu un periodo molto difficile; senza speranza e con tanta angoscia. A uno dei congressi dei compositori Tikhon Nikolaevič Khrennikov presentò una lista di sette musicisti in cui oltre al mio nome figuravano quelli di Denisov, Suslin, Knaifel, Smirnov, Firsova e Artyomov. Dichiarò che questi musicisti erano degni di ogni riprovazione e delle critiche più forti. Quello era l'elenco dei compositori da disprezzare e Lei può capire che fu un colpo tremendo, perché chiudeva tutte le porte: niente più esecuzioni e nessuna pubblicazione in tutto il paese.

Di che anno è la dichiarazione di Khrennikov?

Non ricordo bene, del 1978 o del 1979. Il colpo era stato molto duro ma cercai a ogni costo di mantenere la mia calma interiore. Ho ben vivo il ricordo del giorno in cui fu tenuto il discorso al congresso. Io avevo deciso di non andarci, mi trovavo per strada e davanti a una stazione della metropolitana incontrai Schnittke e Slonimskij che mi chiesero:

«Hai sentito cosa ha detto di voi Khrennikov?». Era inverno, indossavo un giubbotto sportivo e portavo un colbacco perché avevo deciso di andare a fare una passeggiata nei boschi ai confini della città. Risposi che non volevo sentire nulla, che desideravo soltanto andare a passeggiare nei boschi. Le racconto queste cose perché possa comprendere come, malgrado tutte quelle avversità, sentivo in me una determinazione molto forte; ero attivissima e mi dedicavo con il massimo impegno ad alcuni progetti. Quasi ogni giorno andavo a fare una passeggiata nel bosco e sentivo che quel contatto con la natura mi purificava e mi dava energia. Capirà quindi come quel periodo così fertile per lo sviluppo della mia attività mi sia particolarmente caro. Vivevo in una condizione di assoluta concentrazione, lontana da tutti gli avvenimenti esteriori che avrebbero potuto interromperla o deviarla.

Che quella concentrazione abbia portato dei frutti è indubbio: è infatti nel 1980 che Lei ha composto Offertorium, *il Concerto per violino e orchestra che resta a tutt'oggi la Sua opera più eseguita e più ammirata in tutto il mondo. Ci sono tre versioni di* Offertorium, *la prima del 1980, la seconda del 1982 e la terza del 1986 e ogni volta l'opera si accorcia un po', passando rispettivamente da una durata di 43 minuti a una di 40 e quindi di 38. Ciascuna delle tre versioni è stata tenuta a battesimo da Gidon Kremer, che è il dedicatario dell'opera.*

Conoscevo Kremer già prima del 1979, lo ammiravo molto ma ancora non eravamo amici. Fui quindi molto sorpresa ed entusiasta quando mi chiese di scrivere qualcosa per lui. Da quel momento andai ad ascoltare tutti i suoi concerti con uno scopo preciso: cercavo di scoprire i segreti della sua arte interpretativa per modellare su di essa i miei progetti compositivi. Mi affascinava la sua meravigliosa volubilità, quel modo unico di suonare assumendo una posizione quasi da menestrello danzante per passare quindi ad atteggiamenti demoniaci e sprofondare all'improvviso in uno stato di profonda meditazione. Quando lui tocca la corda dello strumento si ha la sensazione di una vibrazione totale, come se tutta la sua energia vitale si raccogliesse in quel punto. Il suono così prodotto sembra il risultato di una azione sacra. Da questi dati è partita la mia immaginazione nel concepire l'opera; mi fu subito chiaro che avrei voluto esprimere quella specie di dedizione totale dell'interprete all'atto del suonare e che il componimento sarebbe stato in qualche modo un'azione sacrificale. A quell'epoca vedevo spesso Meščaninov, che lavorava nello studio elettronico del Museo Skrjabin, e parlavo con lui di questo mio progetto di creare un'opera in forma di sacrificio. Fu lui a suggerirmi la strada dicendomi: «Questa tua idea corrisponde perfettamente a quello che ha fatto Johann Sebastian Bach nell'*Offerta musicale* per Federico il Grande». Da quel momento cominciai a pensare come potevo rapportarmi al Tema Regio. Non intendevo in nessun modo

servirmi di quel tema per costruirci sopra delle variazioni e così poco alla volta mi venne in mente l'idea del sacrificio del tema.

Cosa vuol dire sacrificio del tema?

Vuol dire che il Tema Regio si riduce, e quindi si sacrifica, progressivamente. All'inizio esso viene enunciato integralmente, la seconda volta sarà ripetuto privato della prima e dell'ultima nota e così via. Attraverso queste sottrazioni successive il Tema Regio si riduce a un'unica nota. Tutto ciò accade nella prima parte del componimento, nella seconda nascono episodi completamente diversi mentre nella terza si assiste alla ricostruzione del tema che ricompare progressivamente nella forma cancrizzante, ovvero partendo dall'ultimo suono per arrivare al primo, e sarà il violino a proporre una dopo l'altra le note nell'ordine cancrizzante che ricostruisce il tema.

Il procedimento di riduzione-sacrificio del tema avviene non meccanicamente, ma attraverso un gioco di tensioni drammatiche ben visibili nella partitura. Ci sono elementi sonori che hanno una forza di distruzione, per esempio il tremolo nella parte del solista. Un altro elemento di disgregazione è dato da un si bemolle lungamente tenuto e poi frullato dalle trombe. Ci sono due trombe per l'esattezza, la prima suona il si bemolle e la seconda il si naturale: ebbene, l'oscillazione cromatica che si produce fra quei due suoni così violenti ha il potere di corrodere la trama sonora fino a dissolverla.

Sì, pensavo che per giustificare questo autosacrificio del tema occorressero mezzi molto forti e il suono frullato delle trombe e dei tromboni mi sembrava il mezzo più idoneo.

C'è un altro punto che mi ha molto impressionato e di cui vorrei parlarLe, quello in cui la cadenza del violino ribatte lungamente la nota fa diesis. Siamo al numero 60 della partitura e su questo fa diesis ricompare completamente estraniato armonicamente e timbricamente il Tema Regio. L'orchestra scandisce grandi accordi con il coro dei fiati, due arpe, il pianoforte, le campane e il tam-tam. L'effetto è straordinario e potrei definirlo una russificazione del Tema Regio, che risuona qui come un tema di Musorgskij. Incredibili le peripezie di questo tema di Bach che dalla Berlino di Federico il Grande potrà emigrare nella Vienna dodecafonica di Anton Webern e ora arrivare fin sotto le torri del Cremlino!

Secondo me questo procedimento può essere definito come una modulazione da un ambito all'altro.

Una modulazione attraverso la storia: ho citato la Vienna di Webern, ma in fondo non è molto importante. C'è invece nel passaggio di queste modulazioni attraverso la storia un'ombra molto più grande ed è quella proiet-

tata dal Concerto per violino *di Alban Berg. Secondo me c'è in* Offertorium *una reminiscenza spirituale del* Concerto per violino *di Berg, perché lì il rapporto tra il solista e l'orchestra è un po' dello stesso tipo. In fondo anche il* Concerto *di Berg è un Offertorium, un sacrificio, perché uno strumento delicato come il violino viene opposto a un'orchestra pesante, brutale e aggressiva. E questa è l'immagine dell'innocenza aggredita e schiacciata dalla violenza del mondo. La voce del violino nel* Concerto *di Berg è come un grande e continuo lamento, ma anche nel Suo* Offertorium *la voce del violino rappresenta un lamento, un lamento destinato a sublimarsi nei registri acuti, dove nessuna violenza potrà toccarlo. Resta comunque l'opposizione fondamentale fra l'innocenza del solista e la durezza dell'orchestra. Ecco, c'è un punto preciso in cui questo si vede molto bene ed è quando il canto del violino va verso l'alto e ricomincia più volte la sua ascesa. Ogni volta che la frase del violino finisce interviene una frase discendente intonata da due arpe e dal pianoforte, frase discendente che si conclude con un accordo molto cupo con campane e tam-tam. Qui si vede molto bene il contrasto fra il desiderio di sublimazione del violino che vuol salire verso l'alto e le forze oscure della terra che lo tirano verso il basso. Alla fine il violino riuscirà a salire, però resta l'impressione che la lotta tra le energie ascensionali e quelle gravitazionali non sia completamente risolta. Il violino tiene la sua nota, ma non si ha la sensazione che la vittoria delle energie spirituali sia stata completa. Forse è costata tante lacrime, tanta fatica e tanta sofferenza che il finale non può essere radioso; c'è posto solo per un lamento, incapace di diventare un sorriso.*

Sono molto colpita da questa Sua possibilità di penetrare dentro la musica. Non mi è mai capitato di incontrare non solo la comprensione di tutto quello che ho dentro di me, ma anche la possibilità di formulare queste mie idee. Per quanto riguarda l'episodio del violino prima della Coda lo considero un momento di transizione e di culmine al tempo stesso. Per me non corrispondeva mai all'idea di una vittoria completa. Quei suoni acuti nell'esecuzione di Oleg Kagan mi sembravano una follia, l'estremo limite dell'angoscia. Ho sempre pensato che quel punto più alto non fosse un culmine, ma solo il punto provvisoriamente più alto dove la vittoria non si sente quasi e può solo essere immaginata in un futuro molto lontano.

Lei mi ha detto di non aver potuto assistere alla prima esecuzione di Offertorium, *che Gidon Kremer diede a Vienna.*

Sì, eravamo nel 1981 e per me non era nemmeno concepibile chiedere un visto per andare a Vienna.

Perché faceva parte dei sette compositori della lista nera di Khrennikov?

Appunto. In quegli anni il controllo politico era molto forte. Vuol sapere perché Khrennikov ci aveva messi sulla lista nera? Non perché

avevamo scritto delle opere brutte o disdicevoli; l'accusa era tutt'altra, quella cioè che le nostre opere erano state eseguite al Festival di Venezia. Noi eravamo degni di disprezzo perché il Festival di Venezia aveva incluso le nostre opere nel programma. L'anno prima a Parigi avevano eseguito *L'ora dell'anima* ed era stato un gran rischio, perché ufficialmente era proibito alle nostre partiture comparire all'estero, così come rischiosa fu anche l'esecuzione di *Offertorium* a Vienna.

Secondo Khrennikov era peggiore Parigi o Vienna?

Era lo stesso.

Io ricordo l'esecuzione di un Suo brano alla Biennale di Venezia, un brano di musica da camera.

Mi pare che fossero i *Cinque Studi* per arpa, contrabbasso e percussione.

Se ricordo bene quell'anno a Venezia fu presentata qualche composizione di giovani musicisti sovietici per dare un'idea della vitalità della nuova musica sovietica, questo mi disse Luigi Nono. E così per aver visto eseguito un piccolo pezzo Lei ha avuto grossi guai. Secondo Khrennikov per rappresentare degnamente la musica sovietica che cosa si sarebbe dovuto suonare a Venezia?

Senz'altro la sua musica, e poi quella di qualcuno dei suoi allievi e forse anche di qualcuno dei compositori che facevano parte del Presidium dell'Unione dei compositori.

Quando ha potuto ascoltare Offertorium *dal vivo per la prima volta?*

Nel 1982, quando Oleg Kagan lo suonò nella sala grande del Conservatorio di Mosca. Era l'ultimo concerto della stagione, ma la realizzazione fu in forse fino all'ultimo momento, perché le autorità fecero di tutto per boicottarlo. Erano già stati affissi i manifesti che annunciavano il concerto, si erano perfino venduti i biglietti quando Roždestvenskij fu avvertito dal vice ministro della cultura che il concerto doveva essere annullato. La cosa avvenne durante una conversazione telefonica e me ne ricordo benissimo perché mi trovavo a casa di Roždestvenskji. Lui diceva al viceministro:«Lei vuole proibire questo concerto malgrado i tempi siano mutati, ma in realtà come pensa di procedere? Oleg Kagan da mesi sta studiando questo Concerto; si prende lei la responsabilità di dirgli che tutto quel lavoro è stato inutile, che non c'è alcun bisogno di ascoltare una musica del genere? Lo deve fare lei perché io mi rifiuto». I manifesti sono stati tolti e la data del concerto spostata, ma alla fine ha avuto luogo.

E così Offertorium, *suonato da Oleg Kagan, è stato eseguito insieme a opere di Denisov e di Schnittke.*

Sì, prima hanno eseguito *Peinture* di Denisov, poi *Offertorium* e quindi un lavoro di Schnittke intitolato *Una favola del revisore.*

Quale fu l'esito della serata?

C'era un grande interesse e la sala era esaurita. Ricordo che la gente discuteva appassionatamente e questa per me è la cosa più importante.

E poi era stata anche una vittoria contro il ministero. Quando ha sentito Offertorium *eseguito da Gidon Kremer?*

A Boston nella grande sala di quell'orchestra diretta da Dutoit. Due giorni dopo lo abbiamo inciso per la Deutsche Grammophon.

Nel 1981 Lei ha scritto un componimento con un titolo in tedesco, Garten von Freuden und Traurigkeiten *[Giardino di gioia e di tristezza], destinato a un organico un po' speciale che comprende flauto, viola, arpa e una voce di speaker. È l'organico della famosa* Sonata *di Debussy, ma c'è in più la voce dello speaker e il titolo che rinvia al poeta tedesco Franzisko Tanzer, uno scrittore destinato a influire altre volte sulla sua musica, notamente in* Perception *e in* Stimmen... Verstummen... *Spero che non mi giudicherà troppo curioso se Le chiedo di raccontarmi qualcosa sugli eventuali rapporti con il modello di Debussy e con Franzisko Tanzer.*

Le posso raccontare volentieri ogni cosa. Vede, un giorno mi trovavo seduta proprio su questo divano intenta in due letture che seguivo alternativamente. La prima era una sorta di grandioso poema-romanzo di uno scrittore moscovita, un certo Iv Oganov, ispirato alla vita del poeta medievale Sajat Nova, la seconda consisteva in una raccolta di poemi e diari di Franzisko Tanzer che mi aveva personalmente fatto dono del suo libro. Tanzer è uno scrittore molto raffinato, innamorato di Proust e di Joyce; quello però che mi attraeva principalmente in quel momento era la sua capacità di esprimere anche con la disposizione grafica delle parole sulla pagina la sua emozione poetica. Mi trovavo presa in quell'intrigante contraddizione tra un'opera spiritualmente volta a Oriente e l'altra così tipicamente occidentale, quando squillò il telefono. Era una sconosciuta, un'arpista di nome Irina Kotkina che aveva fondato un trio per arpa, flauto e viola, per il quale mi chiedeva di scrivere un pezzo. Mi spiegò che dopo aver suonato Debussy e un brano di Denisov erano a corto di repertorio. Io non sapevo nulla di quei tre musicisti, nemmeno quale fosse il loro livello di bravura professionale, ma dissi subito di sì. L'idea mi piaceva e poi la condizione spirituale alla quale mi avevano portato quelle letture mi rendeva evidentemente disponibile e ottimista. La signora Kotkina, dopo che ebbi accettato, disse che aveva una grande urgenza di sapere il titolo dell'opera; così le dissi di darmi un paio d'ore di tempo per pensarci. Mi misi a riflettere e mi resi conto

che già ero in grado di immaginare la struttura dell'opera e mi parve che la sintesi di tutti quei pensieri e quelle sensazioni si raccogliesse nell'espressione *Garten von Freuden und Traurigkeiten*, cosí dopo due ore, quando la Kotkina mi ritelefonò, ero in grado di comunicarle il titolo dell'opera che avevo deciso di scrivere. Tanzer lo conoscevo già da qualche tempo; lo avevo incontrato a Mosca in circostanze un po' speciali. A lui era capitato di ascoltare qualcosa della mia musica al Festival di Witten in Germania. Stava ascoltando il mio *Quartetto n. 1* per archi e se ne stava seduto tra il pubblico con accanto sua figlia e Denisov, che lui, però, non conosceva. Fu molto impressionato da quel Quartetto e disse a sua figlia: «Devo assolutamente conoscere questo compositore», ma Denisov osservò: «Guardi che si tratta di una compositrice». La prima volta che capitò a Mosca Tanzer riuscì a sapere il mio numero di telefono da Schnittke e venne a trovarmi portandomi in regalo i suoi libri. Avevo praticamente finito di comporre *Garten von Freuden und Traurigkeiten* quando mi venne in mente di fare una postdedica prelevandola non dalle poesie ma dai diari di Tanzer. Così disposi che alla fine del pezzo non uno speaker ma uno dei tre interpreti recitasse con voce calma e non troppo acuta una frase di Tanzer in cui all'idea della fine del tutto viene sostituita quella di un'eterna continuità. Un finale recitato *ad libitum*, che però all'ascolto mi lascia un po' perplessa. Dare a un'opera musicale un epilogo narrativo non è facile; mi piacerebbe riuscirci una volta o l'altra, ma bisogna poter trovare una scala di modulazioni che dal mondo dei suoni conduca spontaneamente a quello della parola.

Ancora nel 1981 Lei ha scritto la Sonata Radujsia *[Giosci] per violino e violoncello su richiesta di Natal'ja Gutman e di Oleg Kagan, i quali però ne hanno dato la prima esecuzione solo nel 1988 al Festival di Kukmo in Finlandia. Come mai un così lungo intervallo di tempo tra la composizione e la prima esecuzione dell'opera?*

Questo è dipeso dai problemi familiari di Natal'ja Gutman e Oleg Kagan. Lei si era appena trovata nella necessità di fare operare il suo bambino e per questo motivo dovettero portarlo in Finlandia: in tali condizioni non erano in grado di affrontare lo studio di un'opera così impegnativa. Il ritardo giunse però a proposito, perché ebbi così l'occasione di realizzare una seconda stesura dell'opera che mi sembra decisamente più riuscita della prima.

La Sonata Gioisci *è articolata in cinque movimenti e ho letto da qualche parte che ciascun movimento è stato ispirato dalla lettura delle* Lezioni Spirituali *del filosofo Grigorij Skovoroda, un personaggio vissuto fra il 1722 e il 1794 soprannominato "il Socrate russo".*

Trascorsi tutta l'estate del 1980 leggendo due volumi con le opere di questo importante filosofo, e alla fine mi risolsi a prendere alcune

frasi dalle sue lezioni, dalle preghiere, dalle lettere agli amici. Ciascuna di quelle frasi aveva in comune il sentimento della gioia, che però ogni volta veniva modulato con un significato diverso. Io avevo in mente di creare una musica gioiosa e allora l'incontro con quelle frasi di Skovoroda sembrò offrire una traccia al mio progetto compositivo. L'idea della gioia ha uno spettro di significati molto largo e da noi tutto ciò è evidente fin nell'antico rituale dei saluti e delle espressioni augurali.

Lei ha detto che secondo Skovoroda quella della gioia è un'idea che passa attraverso la mente, una tipica concezione idealistica, abbastanza lontana dalla realtà. Questa idea della gioia un po' lontana e un po' astratta si riverbera nelle formule di saluto, nelle espressioni augurali. Ne consegue una certa distanza dalla gioia in sé, vissuta piuttosto come un desiderio, come un augurio per l'appunto. Però, per quanto ne so io, il sentimento dominante nel popolo russo è piuttosto quello della malinconia. Dico questo e penso alla musica, naturalmente, ma anche agli scrittori; mi viene anzi in mente quella pagina delle Anime morte *di Gogol' in cui Cicicov con il suo calesse si mette in viaggio una mattina e Gogol', sostituendosi al personaggio, osserva che nessuno mai potrà comprendere una certa intonazione dell'anima se non ha visto scorrere davanti ai suoi occhi lo sterminato paesaggio russo. Naturalmente quell'intonazione dell'anima è prevalentemente malinconica, di una malinconia però temperata da una certa dolcezza e quella mescolanza di malinconia e dolcezza mi pare sia presente in ogni espressione della gioia russa, dall'anima e dall'atmosfera di Petruška alle pagine più serene di Čajkovskij come la* Serenata *o i* Souvenirs de Florence.

Mi pare che Lei abbia colto perfettamente la concezione della gioia di Skovoroda: è proprio così. Si tratta di una gioia che non ha nulla a che fare con la vita quotidiana; in Gogol', in Skovoroda e in tanti altri artisti russi la gioia si colora delle sfumature di un altro mondo. Per questo quello che Lei ha notato in Gogol' è giustissimo; quando lui parla di quei sentimenti indicibili che scaturiscono dall'immensità del paesaggio russo vuol dire proprio che quegli stessi sentimenti si ritrovano in uno spazio immenso, alludendo a una dimensione che è già di là dal mondo. Una volta parlavo con un pittore che abitava qui a Mosca ed era sul punto di emigrare in Svizzera. Ricordo che mi raccontava la sua preoccupazione davanti alla prospettiva di perdere l'immagine di quel grande spazio geografico. Per lui era importantissima, anche soltanto in una prospettiva immaginaria, l'idea dell'enorme spazio della taiga siberiana. Secondo me la geografia definisce la coscienza della gente in un modo molto profondo che poi, sia pure inconsapevolmente, si manifesta nelle opere d'arte. È difficile spiegare questa relazione nelle opere musicali, eppure sono convinta che esiste: il senso armonico, la distribuzione delle energie all'interno della forma sono tutti elementi in cui confluisce profondamente il sentimento dello spazio e del paesaggio.

E questo sentimento dello spazio grandissimo vale anche per Lei?

Sì, credo proprio di sì.

È difficile dire come tutto ciò si rifletta nella musica, però vorrei provarci ugualmente. Notoriamente la musica suscita degli echi, ma non è degli echi come fenomeno acustico che vorrei parlare, bensì di qualcosa di molto più soggettivo, di quegli echi interiori che l'ascolto della musica suscita in noi. La musica di Čajkovskij, specialmente le Sinfonie, suscita echi che si perdono in spazi lontanissimi. È una cosa che ho scoperto solo con il tempo, perché all'inizio ero troppo affascinato dalla bellezza di questa musica. Poi mi sono reso conto della possibilità che hanno i suoni dell'orchestra di Čajkovskij di allungarsi dentro di noi in maniera smisurata, venendo quindi a costituire una perfetta metafora dell'immensità di quel paesaggio di cui parlavamo prima, e la stessa cosa accade tutte le volte che si comincia ad ascoltare un Adagio di Šostakovič e probabilmente di tanti altri musicisti che in questo momento non mi vengono in mente.

Possiamo tornare ora a questo tema della gioia nella forma più complessa che abbiamo chiarito con la nostra conversazione. Quel sentimento viene dunque celebrato nei cinque movimenti della Sua Sonata, e poiché tale sentimento è fondamentalmente qualcosa di ideale e di immaginario, possiamo benissimo comprendere perché l'idea della metamorfosi del suono, ovvero del continuo passaggio dal suono reale a quello immaginario rappresentato dagli armonici, stia alla base della concezione dell'opera. Tutto questo è vero, c'è però una zona intermedia che mi pare Lei non prenda mai in considerazione. Intendo parlare di quella gioia concreta, euforica e quasi orgiastica, quella esplosione di vitalità della quale la musica russa conosce benissimo il segreto. Penso per esempio alla "Danza dei cocchieri" in Petruška. *Si tratta, mi pare, di un terreno sul quale la Sua musica non si avventura mai. Non è una critica, ma una semplice constatazione.*

Ha ragione: non potrei mai avventurarmi su quel terreno, semplicemente perché non mi è congeniale e l'autenticità dell'espressione è una delle mie massime aspirazioni.

Nel 1982 Lei ha scritto Sem'slov *[Sette parole] per violoncello, fisarmonica e archi. I due destinatari sono questa volta il violoncellista Vladimir Toncha e il fisarmonicista Fridrich Lips. Compare dunque in scena uno strumento un po' insolito.*

È vero, ma mi sembra che nel nostro secolo ci sia stato un cambiamento nel tipo di attenzione che viene rivolta agli strumenti musicali. Strumenti popolari e folclorici una volta emarginati dal contesto della musica colta sempre più spesso sono entrati a far parte dell'organico delle orchestre sinfoniche, sempre più spesso i compositori hanno rivolto l'attenzione a strumenti di questo genere e il risultato è che oggi alcuni ven-

gono addirittura studiati nei Conservatori. È il caso di Fridrich Lips, che è in ogni senso un musicista straordinario, non solo innamorato del suo strumento ma anche capace di sollecitare la fantasia dei compositori inducendoli a scrivere per lui. Era stato così anche per me, e lui mi aveva invitata nella sua classe al Conservatorio perché potessi rendermi conto delle peculiarità e delle possibilità dello strumento. Ne fui tanto entusiasta che già nel 1978 scrissi un pezzo per fisarmonica sola intitolato *De Profundis*. *Sette parole* rappresentava un progetto più complesso perché intendevo trasferire sui due strumenti solisti, il violoncello e la fisarmonica, l'idea dell'incrocio. Con il violoncello non esistono difficoltà, perché il suono viene prodotto dall'arco che incrocia le corde, ma con uno strumento a tastiera quale è la fisarmonica l'idea di incrocio era difficile da realizzare. Lips ci riuscì benissimo facendo uso dei glissandi.

Le didascalie collocate all'inizio di ciascuno dei sette episodi del componimento riprendono le classiche didascalie tedesche che compaiono nell'opera di Heinrich Schütz: «Die Sieben Worte unseres lieben Erlösers und Seligmachers Jesu Christi» (SWV 478) e sono le stesse che ritornano nell'omonimo componimento di Franz Joseph Haydn. Non v'è dubbio che nella Sua opera esse svolgano la funzione di indicatori drammatici; dato però che in questo Suo lavoro il simbolismo penetra capillarmente nei dettagli della scrittura, mi consenta di farLe una domanda proprio sul tipo di scrittura strumentale. I due solisti suonano con tecniche che modificano sensibilmente la loro sonorità convenzionale, è quindi a loro che viene affidato l'aspetto più audace e sperimentale. I solisti sono protesi verso il futuro, mentre l'orchestra d'archi guarda decisamente al passato, non di rado un passato lontanissimo, pieno di echi modali e di situazioni statiche e solenni. Mi pare di assistere a una sacra rappresentazione in cui due attori moderni si esibiscono su un palcoscenico il cui scenario è dato da un bassorilievo antichissimo. Volevo anche osservare che tra i due solisti si ristabilisce lo stesso rapporto che già si trovava nella Sonata In croce *per violoncello e organo, perché qui la fisarmonica si comporta come un organo in miniatura, con i cluster mobili che si contrappongono alle improvvisazioni del violoncello.*

Mi rimane poco da aggiungere a quello che Lei ha espresso con questi suoi pensieri. Certamente il rapporto tra violoncello e fisarmonica ricorda quello tra organo e violoncello di *In croce* e vorrei aggiungere che la ragione della complementarità dei due strumenti si trova nella loro stessa natura. Nel violoncello le corde possono essere usate in maniera molto espressiva, in questo caso sollecitano un tipo di sensibilità che fa pensare al sistema nervoso. La fisarmonica invece produce un genere di espressività che fa pensare al respiro e al sospiro. È come se due differenti tipi di sensibilità dell'essere umano venissero sollecitati e quei due strumenti ne sono la metafora. Oltre a queste due componenti della

sensibilità umana esiste però una personalità umana trasfigurata che si colloca al di là della materia, al di là del mondo cosmico e che può essere raffigurata dall'organico dell'orchestra. Con lo stesso criterio si può spiegare anche la contrapposizione tra i due strumenti solisti lanciati verso il futuro e lo sfondo arcaico dell'orchestra. La contrapposizione si risolve in questo modo in una sorta di complementarità tra la trascendenza e le dominanti e sottodominanti dell'esistenza.

Le dicevo prima che mi riesce facile immaginare questo Suo componimento come una sacra rappresentazione, con i due solisti audaci e moderni che si muovono sullo sfondo immobile e antico dell'orchestra. Le sonorità prodotte dai solisti sembrerebbero all'inizio appartenere al mondo profano, ma nel corso dell'opera si assiste a una progressiva compenetrazione del sacro, come se la tentazione del sacro si impadronisse dei due solisti rivelandosi alla fine la loro più autentica vocazione. Nel constatare l'esistenza di virtualità spettacolari così forti vorrei chiederLe se non ha mai avvertito la tentazione del teatro.

No, mai. Per me la sacra rappresentazione deve essere un fatto tutto interiore, privo di qualsiasi proiezione spettacolare. Qualcosa di simile ai riti iniziatici dell'antico Egitto, dove il rito veniva vissuto unicamente come realtà interiore. Quindi la ragione profonda del mio rifiuto del teatro sta nel mio desiderio di partecipare non all'immagine dell'azione, ma all'azione stessa.

Potremmo dire quindi che il tipo di drammaturgia che talvolta le Sue opere contengono può essere semmai del tipo che vive nelle Passioni di Johann Sebastian Bach.

Sì, è proprio in questa direzione che vanno tutta la mia simpatia e la mia fantasia.

Sette parole *è del 1982 e Lei mi ha detto qualche giorno fa che le condizioni generali della vita musicale in Unione Sovietica erano destinate a cambiare dopo l'inizio degli anni Ottanta. Quando si produsse esattamente questo cambiamento?*

Nel 1983 si respirava meglio; il mio lavoro si svolgeva nell'ambito dell'Unione dei compositori di Mosca e potevo quindi rendermi conto che l'atmosfera era migliorata. In quegli anni a capo dell'Unione si trovava Terentiev. Non so perché, ma era tradizione che questa istituzione fosse presieduta sempre da compositori di canzoni patriottiche. Prima c'era stato il georgiano Muradeli e poi Serafin Sergej Tulikov. Il fatto che quella carica venisse assegnata ad autori di canzoni patriottiche determinava di norma situazioni di particolare stupidità. Tulikov era talmente stupido e aggressivo che l'atmosfera per le creazioni artistiche era resa letteralmente impossibile; con lui non si poteva neanche parla-

re, non aveva nessun senso. Se un'opera non gli piaceva reagiva soltanto pestando i piedi. L'unico talento che possedeva era quello di giocare benissimo a biliardo. Poi venne Terentiev, anch'egli autore di canzoni patriottiche, ma con sorpresa di tutti mostrò di essere discretamente intelligente e soprattutto non aggressivo.

Quando è stato eletto presidente?

Mi pare nel 1979.

Il presidente dell'Unione dei compositori dura in carica cinque anni?

Sì.

Quindi Terentiev è rimasto fino al 1984-85.

No, un po' di più, perché cinque anni è il termine medio, ma non sempre viene rispettato.

Chi è l'attuale presidente?

Georgij Dmitrjev.

È anche lui un compositore di canzoni patriottiche?

No, è un uomo molto colto e intelligente. Da giovane si è interessato a tutte le specie di tecniche moderne e ha anche scritto alcuni libri di musicologia. Ancora non sappiamo quale sarà il suo comportamento nei confronti dei colleghi, ma per il momento ha assunto una posizione molto corretta. Già nel periodo di Terentiev tutti avevano compreso che quell'epoca fatta di limitazioni e di pesanti pressioni era sbagliata e finita. Forse lui non era in grado di leggere benissimo le partiture più complesse ma si vedeva benissimo che davanti a quelle musiche reagiva positivamente. Inoltre Terentiev ha dato un grande contributo alla vita musicale di Mosca organizzando i festival annuali dedicati alla musica contemporanea dell'Autunno di Mosca. Naturalmente i compositori sono tanti e quindi occorreva fare delle scelte, ma i criteri di queste scelte erano molto ampi e così anch'io nel 1982 ho avuto la possibilità di partecipare al Festival con il mio *Sette parole*, a condizione, però, di sostituire il titolo *Sette parole* con *Partita per violoncello e orchestra d'archi*. Un'altra volta mi hanno offerto di partecipare al Festival con *In croce* purché cambiassi il titolo, ma quella volta rifiutai.

Allora Terentiev è il presidente dell'Unione dei compositori di Mosca che si è trovato a coincidere con gli inizi dell'era Gorbačëv?

Sì, perché Gorbačëv è diventato segretario generale del partito nel 1985, quando Terentiev era ancora in carica. La situazione però aveva già cominciato a cambiare con Andropov e con Cernenko.

Si capiva dunque che con Brežnev si era chiusa un'epoca.

La gente si rendeva conto che i cambiamenti erano inevitabili, si sentiva nell'aria che qualcosa doveva cambiare e tutto ciò nasceva dalla coscienza del fallimento della gestione economica.

Però nel 1985 con Gorbačëv quello che la gente intuiva viene dichiarato ufficialmente dal massimo rappresentante politico dello stato. In Occidente la sensazione prodotta da quelle dichiarazioni è stata enorme.

Anche da noi fu un fenomeno straordinario, perché mai nessuno prima aveva dichiarato ufficialmente che c'era bisogno di cambiare almeno qualche cosa. Nella storia di questo stato appariva una linea di confine tra il passato e una nuova epoca. Gorbačëv è arrivato a quelle conclusioni perché il fallimento economico esisteva già, e quella di annunciare un'altra politica era l'unica alternativa per cercare di andare avanti. Il paese non può vivere senza un certo numero di intellettuali (penso soprattutto al settore tecnico) e per avere il contributo di questi intellettuali bisognava liberare le coscienze, annunciare la trasparenza, la *glasnost*. Gorbačëv in quel momento ha fatto la scelta giusta.

La politica della riduzione degli armamenti con il conseguente superamento dell'equilibrio del terrore fu recepita in Occidente con grande entusiasmo facendo nascere nuove speranze. Quali furono qui le reazioni?

Molto diverse a seconda delle categorie della popolazione. Alcuni si rendevano conto dell'enorme difficoltà che comportavano progetti di trasformazione di questa portata, diciamo della quasi impossibilità. Pur nella consapevolezza di tutti questi problemi quella parte della popolazione salutava in Gorbačëv l'iniziatore di una nuova era e si dichiarava disposta a seguirlo. Esistevano però altre categorie di persone che erano risolutamente contrarie. C'erano coloro, ed erano numerosi, che temevano di perdere i loro privilegi, e altri che non scorgevano in tutti quei cambiamenti nulla che potesse realmente migliorare la qualità della vita. Lo stesso Gorbačëv non si mostrava molto coerente con la sua politica e forse non aveva l'energia necessaria per realizzare senza compromessi i suoi progetti così attraenti. Senza una forte coerenza politica e morale tutti i discorsi e le promesse di cambiamento rischiano di essere nulla più di un'operazione di cosmesi, un ennesimo ridipingere la facciata di un edificio decrepito. Per la mentalità nazionale la *perestrojka* è stata una boccata d'aria che permetteva di continuare a vivere, ma l'epoca della *glasnost* è stata troppo corta. Però ha dato, è vero, un risultato positivo, permettendo la nascita di nuove forze sociali che cercano di contrastare la mentalità tradizionalmente schiva del popolo russo.

Quali sono i riflessi positivi che questo momento così importante ha avuto sulla vita musicale?

Io penso che non si possa per ora trovare una corrispondenza tra quelle idee politiche e la realtà della vita musicale; è troppo presto per vedere qualche cambiamento ma già si può dire che molti si sono sentiti incoraggiati a realizzare le proprie possibilità creative. Solo allora fu possibile uscire dai confini geografici, statali e mentali; i contatti personali sono diventati più facili e abbiamo avuto la possibilità di sentirci parte del contesto mondiale.

Silenzio e trascendenza

Sono passati quindici anni tra il Suo primo Quartetto d'archi e gli ultimi due. Nel 1971 il Quartetto n. 1 *appariva legato in gran parte all'orizzonte sonoro di Bartók, ne subiva e ne riverberava originalmente la fascinazione. In tutti questi anni la Sua musica si è arricchita di esperienze e di contenuti spirituali: il simbolismo, la gioia, i rituali immanenti alla forma, il desiderio di trascendenza, sono alcune delle esperienze il cui sviluppo abbiamo inseguito attraverso i meandri di questa conversazione. C'è però un genere di "musica reservata" in cui le aspirazioni intellettuali e spirituali di un compositore si concentrano con la massima intensità: è il quartetto per archi. Se ascolto il Suo primo e poi gli altri due mi rendo conto che gli stessi vocaboli ritornano spesso, che l'orizzonte è popolato dalle stesse figure ma noto anche che quei vocaboli e quelle figure nell'opera prima contenevano* in nuce *un significato che solo negli ultimi due quartetti si è dischiuso. Per questo Le parlo dei suoi* Quartetti n. 2 *e* n. 3, *perché in essi constato un processo di smaterializzazione che è la sintesi di quel cammino verso la trascendenza di cui opere come la Sonata* Gioisci *e* Sette parole *costituiscono le tappe fondamentali.*

Sì, è vero. Esiste questa tendenza alla smaterializzazione, alla progressiva dissoluzione delle tessiture armoniche, ma questo non riguarda la mia musica soltanto; credo anzi che si tratti di una tendenza riscontrabile in molti autori contemporanei. Una delle caratteristiche del nostro secolo è quella di aver scelto la via dell'interiorità con una risolutezza ignota alle epoche passate. L'esplorazione dell'interiore e dell'intimo attraverso la psicanalisi è una dimostrazione flagrante di questa tendenza. Per poter penetrare nell'interiorità è però necessario dissolvere quella coltre di materia che ricopre le trame spirituali; ecco perché la musica del nostro tempo ha così spesso intrapreso processi di smaterializzazione, di smantellamento della forma, adottando spesso un atteggiamento di rinuncia che sfiora talvolta la soglia del silenzio.

Mi sembra che questo tema del silenzio, un silenzio pieno di risonanze interiori, sia profondamente congeniale alla Sua musica.

È vero; ricordo che a Berlino nel 1986, quando eseguirono la mia Sinfonia *Stimmen... Verstummen...*, Luigi Nono venne a trovarmi nel mio camerino. Capii così che era stato presente al concerto e lui senza dire una parola mi prese le mani tra le sue. Restammo a lungo a guardarci in silenzio e dal suo sguardo capivo che lui aveva in quel momento la sensazione di aver incontrato un fratello.

Dicendo queste cose Lei ha anticipato la domanda che stavo per farLe. Volevo partire proprio dal Quartetto di Luigi Nono Fragmente Stille an Diotima *e dalle sue ultime opere, che sempre contengono una sorta di glorificazione filosofica del silenzio, per arrivare a* Stimmen... Verstummen.... *Prima bisognerebbe fare un passo indietro fino al 1983, l'anno in cui Lei ha scritto* Perception, *un lavoro di ampie proporzioni per soprano, baritono e sette archi che costituisce in qualche modo l'antefatto di* Stimmen... Verstummen..., *un antefatto in cui entrano nuovamente in scena gli scritti di Franzisko Tanzer. Ora però, seguendo la strada delle coincidenze, vorrei notare qualcosa a proposito degli scritti di Franzisko Tanzer che Lei mi ha mostrato. In queste poesie le parole sono disposte su due o più colonne parallele e questo consente al significato di circolare liberamente anziché andare direttamente da un punto all'altro. Luigi Nono, proprio quando stavo facendo a Berlino lo stesso lavoro che sto facendo ora con Lei, mi mostrò a un certo punto la cosiddetta "Frankfurter Ausgabe" con le poesie dell'ultimo Hölderlin. Ogni verso contiene sovrapposte delle varianti, con l'intento di dimostrare che il significato non è uno ma molteplice. Qui Luigi Nono trovava la conferma di un pensiero che lo assillava da alcuni anni e nel quale risiede in definitiva la chiave per comprendere gli ultimi suoi componimenti: rinunciare all'orgoglio di affermare che le cose hanno un unico significato per aprirsi invece all'avventura degli "infiniti possibili". Sprofondare nel silenzio che è come un grembo oscuro in cui il significato non si è ancora formato: forse sta qui l'origine di quel sentimento di fraternità che Lei prima ha rievocato. Torniamo ora a* Perception *e mi consenta di rivolgerLe la più semplice delle domande: cosa vuol dire per Lei la parola* Perception?

Estremamente importante per me in quest'opera è la corrispondenza tra due ambiti molto distanti l'uno dall'altro.

E quali sono questi due ambiti?

Io abito a Mosca e Tanzer a Düsseldorf; non ci incontriamo spesso ma ci scambiamo lettere in cui ci poniamo a vicenda dei problemi. Lo scopo non è quello di una collaborazione artistica, nel senso che io non intendo mettere in musica le sue poesie. Con quelle lettere vogliamo offrire stimoli reciproci alla nostra creatività; ma per farLe comprendere meglio posso raccontarLe per l'appunto come nasce *Perception*. In questo caso il punto di partenza era dato dalla storia di un cavallo, una storia semplice e triste in forma di ballata. Il problema che quella ballata del

cavallo mi poneva era una pura questione di forma: la favola era narrata con grande fantasia ma era incapsulata in un contenitore molto rigido di undici versi di tredici sillabe. Per me la forma di quel contenitore rappresentava un enigma immaginario a cui cercavo di dare una risposta. Fu così che partendo dall'11 e dal 13 arrivai a formare un quadrato di 144 caselle in cui tracciai due diagonali su ognuna delle quali venivano a trovarsi 12 caselle. A quel punto cominciai a distribuire degli episodi strumentali su quelle diagonali partendo ogni volta da un unisono molto espressivo che si sposta verso l'alto. La forma in 12 episodi così costruita mi piaceva e l'affidai agli strumenti ad arco sul cui sfondo collocavo la voce del baritono che raccontava la ballata. Mi ero trovata così a dare le risposte più imprevedibili realizzando una nuova forma e il fatto che nell'impostazione grafica comparissero molte pause andava naturalmente incontro al mio desiderio di creare episodi di silenzio che si incorporavano al progetto generale.

In un libro di Tanzer che Lei mi ha mostrato ho visto in una pagina le due parole «Stimmen» e «Verstummen», che sono diventate il titolo della Sinfonia in dodici brevi movimenti che ha scritto nel 1986. A proposito di quest'opera Lei ha dichiarato che in essa il silenzio viene percepito all'inizio come una sottodominante e alla fine come una tonica. Che il silenzio – anzi, vari tipi di silenzi – sia il protagonista di quest'opera secondo me è possibile capirlo fin dalle battute iniziali, che vorrei provare a descrivere. Immediatamente ci viene proposta come realtà sonora una triade di re maggiore che risuona pianissimo *all'organo raddoppiata dal tremolo degli archi nel registro acuto con le viole e i violoncelli che danno suoni armonici. Subito dopo entrano i flauti e la disposizione degli strumenti è tale da creare un effetto di divisione del suono nello spazio che ricorda il Preludio del* Lohengrin. *Qui però è tutto pianissimo, come se di quella celebre immagine fosse restato soltanto il fantasma. Prima di tutto vorrei chiederLe di spiegarmi cosa significa il fatto che il silenzio compare all'inizio come una sottodominante e alla fine come una tonica.*

Bisogna aggiungere una terza funzione, al centro dell'opera infatti il silenzio compare con funzione di dominante e in questo caso significa silenzio puro, una pausa dell'orchestra. La sottodominante significa in questo caso un silenzio vibrante, l'immagine di un'energia che percorre e attraversa la materia. L'energia cresce e raggiunge il suo culmine; in quel momento cessa di essere udibile e diviene il silenzio come dominante. È qui che il direttore dirige senza la musica formulando il tema ritmico più importante dell'opera. Inizia in questo modo il processo di sublimazione e spiritualizzazione destinato a concludersi nel finale con il silenzio come tonica. Volendo schematizzare un po' si vede come ai tre stadi, materia, energia, spirito, corrispondano le funzioni del silenzio come sottodominante, dominante e tonica.

Nei suoi dodici movimenti questa Sinfonia disegna un percorso drammatico che si sviluppa a poco a poco, perché i primi movimenti sono praticamente brevi contrapposizioni di stati diversi senza veri sviluppi. Questi ultimi cominciano più tardi, specialmente nel sesto e ottavo movimento.

La crescita degli sviluppi segue una precisa curva di incremento che Le posso riassumere così: i movimenti di numero dispari si riducono progressivamente raggiungendo con il nono quel grado zero che coincide con il silenzio assoluto occupato dal battito del direttore. I movimenti di numero pari invece si dilatano raggiungendo nell'ottavo quella vastità di sviluppi che Lei ha notato.

Questo gioco di simmetrie con le due serie pari e dispari che crescono e decrescono rispettivamente mi sembra derivi da quegli esercizi enigmatici che nascono dalla corrispondenza con Franzisko Tanzer.

Sostanzialmente sì.

Vorrei chiederLe qualcosa sul significato di quest'opera: le due parole Stimmen-Verstummen *contengono una di quelle contraddizioni alle quali Lei già da anni ha abituato i Suoi ascoltatori. Da un lato ci sono le voci (*Stimmen*), dall'altro l'atto dell'ammutolire (*Verstummen*).*

Da un lato c'è il desiderio di dire qualcosa che s'accende in una voce e dall'altro l'ammutolire delle altre realtà circostanti; tra i due fenomeni c'è una certa complementarità, ma quello che importa sottolineare è il fatto che il desiderio di dire si fa talvolta così imperioso e intenso da gettare un velo di silenzio su tutto quello che sta intorno. Per questo il momento più intenso e significativo, quello dal quale nasce tutta l'opera, coincide con il silenzio in cui il direttore batte il tempo da solo. L'invenzione e la definizione di questo episodio mi hanno richiesto un grande impegno: ricordo benissimo che la cosa avvenne durante i tre mesi estivi. Mi trovavo in quel periodo in campagna e mi sentivo in perfetta forma fisica. Il risultato di quell'impegno in quei mesi vissuti in condizioni eccellenti è stato una pausa. Dopo le vacanze ho incontrato Schnittke che mi ha raccontato tutto quello che aveva scritto durante l'estate (deve sapere che lui è un gran lavoratore!). Dopo avermi narrato ogni cosa mi chiese: «Tu cosa hai fatto di bello?», «Una pausa» gli risposi, lasciandolo piuttosto costernato.

Avevo immaginato che quella musica nel vuoto contenesse in proiezione tutto quello che c'è prima e tutto quello che c'è dopo, come un nucleo in cui sono fotografate tutte le caratteristiche dell'opera. Ora però vorrei considerare più da vicino qualche dettaglio. Il secondo movimento contiene per esempio una contraddizione che mi sembra molto tipica. Esso inizia con glissandi ascendenti degli archi che sono come gesti melodici, ma all'improv-

viso abbiamo un'irruzione minacciosa delle trombe con quel potere di distruzione che già avevano mostrato in Offertorium. *In quel punto c'è una discesa cromatica dell'organo, con i suoni che si legano uno dopo l'altro formando una specie di cluster in discesa che va a concludersi in un drammatico epilogo delle percussioni. Mi sembra che in questa antitesi ci sia in sintesi quel principio di opposizione drammatica che è il motore dell'opera, cioè la contrapposizione tra la volontà di canto da un lato e la sua distruzione dall'altro. Naturalmente le energie contenute in questi gesti sono molto vigorose: sia nei glissandi, sia nei cluster discendenti c'è un crescendo di intensità che avanza lungo tutta l'opera. All'inizio del terzo episodio ricompare infatti quell'accordo di re maggiore che avevamo ascoltato all'inizio, ma si tratta ora di un accordo* fortissimo *degli ottoni. Così questo progressivo aumentare dell'energia costruttiva e distruttiva è destinato a culminare in quel silenzio che Lei ha descritto come momento fondamentale e generatore di tutta l'opera.*

Stimmen... Verstummen... *fu eseguito a Berlino nel 1986 con grande successo; se ricordo bene fu proprio da quel momento che si cominciò a parlare di Lei un po' ovunque. Attraverso due lavori fortunati come* Offertorium *e* Stimmen... Verstummen... *ha raggiunto la notorietà internazionale; adesso io conosco la sua storia perché Lei me l'ha raccontata, conosco le enormi difficoltà che ha dovuto superare, le tristezze e le sofferenze che sono passate davanti ai Suoi occhi, e allora Le chiedo che effetto fa aver raggiunto questi risultati.*

Si tratta di una condizione complessa caratterizzata dalla compresenza di due sentimenti contraddittori. Da un lato la situazione presente mi schiude possibilità mai viste prima, per realizzare nuove opere, concepire altri progetti; dall'altro questa situazione implica anche il pericolo di distruggere quel tipo di concentrazione interiore dalla quale soltanto hanno potuto nascere opere come *Perception*. Prima dovevo fare i conti con un altro genere di pericolo: lo scoraggiamento e la delusione erano sempre in agguato minacciando di spegnere ogni energia e ogni creatività. Adesso il pericolo è rappresentato dalla dispersione, alla quale devo cercare di resistere per salvaguardare quelle stesse energie e quegli stessi impulsi di creatività.

A giudicare dalle ultime opere che ha scritto mi sembra che l'orizzonte della Sua creatività resti intatto; mi pare anzi che quelle opere mostrino un approfondimento dei temi che Lei ha costruito con la sua meditazione negli anni passati. Opere recenti come il Quartetto n. 3, *il* Trio *per archi, l'*Omaggio a T. S. Eliot *e il recentissimo* Alleluja *per coro e orchestra rivelano qualcosa che va oltre la capacità di approfondimento, qualcosa di impalpabile ma profondissimo che ha che fare con lo stile, e per stile intendo qui la facilità con cui il compositore scrive o la mano del pittore traccia il segno con un gesto sempre più agile e sicuro. In passato per disegnare una figura*

occorrevano sforzo e concentrazione, ma da un dato momento in poi la mano ha iniziato a procedere leggera e spedita, e questo è sicuramente mestiere, ma un mestiere della mano e dello spirito. Io sono convinto che se un artista di talento lavora bene e si impegna per anni nel cercare la propria strada, a un certo punto il suo passo diventa agile, leggero e veloce. Mi creda, di queste cose io me ne intendo abbastanza e nelle Sue ultime opere riconosco quell'agilità, prontezza e felicità di gesto che sanno andare dritto allo scopo.

Può darsi che sia così, ma al di là della mia condizione personale c'è un problema più vasto che investe il tempo in cui viviamo. Sono fermamente convinta che ci troviamo ora in un periodo di nuovo arcaismo. Abbiamo dissolto la materia sonora della quale ci siamo serviti per tanto tempo, abbiamo dissolto le strutture per scendere in una nuova profondità e ora ci troviamo in uno spazio completamente oscuro e sconosciuto per ogni artista. Per questo mi è tanto vicina la tendenza di Luigi Nono a prendere le idee da quegli spazi dissolti, a far vivere le pause del suo *Quartetto*, a usarle per costruire un tempio fatto di silenzi. E in questo lavoro di costruzione secondo me il mezzo più adatto è il simbolo, quel simbolo che è appunto la caratteristica maggiore di ogni arte arcaica. Sono materiali antichi, di sempre, usati quotidianamente e banalmente nella musica, ma divelti dai contesti di cui fecero parte e che ora possono venire impiegati con un valore simbolico. Così è per le pause nel *Quartetto* di Luigi Nono, così è per i pizzicati nel mio *Quartetto n. 3*, dove tutta l'energia si concentra nelle dita che pizzicano la corda fino al punto estremo della sopportazione e solo in quel momento i quattro esecutori tornano a suonare con l'arco. I pizzicati, i suoni armonici, i glissandi non sono più evidentemente variazioni di colore, ma simboli che alludono a una diversa condizione sonora.

Nel 1987 oltre al Quartetto *di cui si è parlato Lei ha composto anche un ottetto per soprano e otto strumenti intitolato* Omaggio a T. S. Eliot *su invito di Gidon Kremer. Il testo che viene cantato in quest'opera lo ha preso dai* Four quartets *di Eliot, che notoriamente presentano strutture musicali. Quei versi Eliot li scrisse tra il 1935 e il 1941, in un momento molto amaro e oscuro; l'avvento delle dittature e il trionfo dell'irrazionalità stavano a dimostrare la sconfitta della civiltà e il fallimento della cultura e attraverso questa delusione si fa strada la riscoperta dei valori della trascendenza. Io so che la lettura di quei versi di Eliot ha prodotto su di Lei una profonda impressione, conosco anche una Sua affermazione al riguardo che mi permetto di citarLe: «Il numero quattro vi svolge un ruolo importante; le quattro stagioni, le quattro fasi della vita umana, e anche la realtà temporale si può articolare in quattro momenti: presente, passato, futuro, dove il quarto momento potrebbe essere l'eterna possibilità oppure la rimozione del tempo [...] L'espiazione è possibile soltanto in questa rimozione del tempo». Io*

posso interpretare queste frasi sulla base dei versi di Eliot, ma c'è uno sfondo personale in questi concetti che vorrei assolutamente discutere con Lei. Parliamo della «rimozione del tempo», della necessità dell'«espiazione» e del loro rapporto.

Mi pare che questo sia il fenomeno più importante perché è proprio l'arte a porsi questo obiettivo, quello cioè di creare un tempo che definirei un presente continuo. Nella dimensione consueta della temporalità il presente risulta inafferrabile, proteso verso un passato che non è più e verso un futuro che non è ancora. Nella prospettiva dell'arte il presente acquista una superiore forza di concentrazione sugli oggetti e sui concetti, si sottrae insomma alla temporalità. Per attuarsi, però, questo processo di trasfigurazione richiede il sacrificio della temporalità che, come ha ben spiegato Eliot, acquista il valore di una espiazione. Attraverso questo procedimento si accede a quel tempo fuori del tempo in cui, come dice Eliot nei *Quartetti*, il fuoco e la rosa si uniscono. Ho seguito l'itinerario lungo il quale Eliot è giunto a questa conclusione e la conoscenza di quel travaglio mi ha profondamente emozionata, perché mi sono persuasa che in quella conclusione c'è l'ultima sostanza della vita umana e può darsi anche dell'arte stessa. Secondo me Eliot nei suoi *Quartetti* riunisce le condizioni più profonde del nostro secolo ed è per questo che ho scelto di musicare quelle parole straordinarie con cui lui saluta l'apparizione di questa rivelazione:

And all shall be well and
All manner of thing shall be well
When the tongues of flame are in-folded
Into the crowned knot of fire
And the fire and the rose are one.

Tutto ciò esprime un pensiero così bello, così profondo e così vero che per conquistarlo sarei pronta a pagarlo con la vita.

Quando ha avuto occasione di leggere per la prima volta questi versi di Eliot?

Già un po' di tempo prima di iniziare a scrivere l'Ottetto avevo letto qualcosa di Eliot, ma era stato un incontro distratto, perché ero attratta da altri autori, specialmente da Rilke. Capitò nel 1985 che durante un concerto mi avvicinasse un tale offrendomi una sua traduzione di Eliot. Venni a sapere poi che si chiamava Dmitrij Silvestrov e lessi comunque quelle poesie che mi fecero una grande impressione, così forte da decidermi a poco a poco a mettere in musica qualcuno di quei versi; io non conosco l'inglese, sentivo tuttavia la necessità, in vista del mio lavoro, di immergermi nella loro musicalità originale. Fu così che un com-

positore inglese mio amico mi preparò e mi spedì una cassetta sulla quale aveva inciso quei versi pronunciati nel migliore dei modi. Durante l'estate li imparai a memoria decifrandoli parola per parola e calandomi sempre più nella loro autentica musicalità. Mi impressionava particolarmente il suono delle parole «All shall be well» che nella traduzione russa di Silvestrov aveva pure un suono molto bello, ma con una sfumatura di maggiore religiosità. Mi sentivo oscillare dentro l'anima echi di quel «All shall be well» con la sua estatica e un po' metafisica musicalità e le inflessioni quasi di preghiera della sua versione russa.

Non vorrei sembrarLe presuntuoso, ma di questa oscillazione mi ero accorto ascoltando il componimento: a conferma vorrei leggerLe un breve appunto che avevo preso dopo aver ascoltato l'Ottetto. L'osservazione riguarda il numero 6 della partitura dove suonano soltanto tre archi e il clarinetto: «È l'episodio più intensamente lirico, di un lirismo delicato e freddo che pare rammentare nelle battute iniziali certe atmosfere di Britten; proseguendo, l'episodio rivela però una profonda intonazione di tipo religioso».

Sono cose che accadono senza che uno se ne renda conto, ma non v'è dubbio che le caratteristiche fonetiche della lingua influiscono non poco sulla coscienza artistica.

L'Ottetto intitolato Omaggio a T. S. Eliot *è del 1987; prima di parlare delle ultime cose che Lei ha scritto vorrei pregarLa di aprire ancora una parentesi. In fondo, grazie a queste digressioni io sono riuscito a ricostruire attraverso le Sue parole le linee generali degli ultimi trent'anni della vita musicale in Unione Sovietica. Abbiamo ricordato l'importanza che ebbe quel concerto del 1982 in cui il suo* Offertorium *venne presentato accanto alle opere di Denisov e di Schnittke. Quella fu, otto anni fa, l'affermazione ufficiale della vostra generazione. Ma intanto ne era cresciuta un'altra che anche grazie ai rivolgimenti politici più recenti ha potuto esprimersi liberamente. Vorrei gettare con Lei un breve sguardo su questa generazione per ritenere almeno qualcuno dei nomi che a Lei sembrano più significativi, magari partendo da quelli di Alexander Kneifel e di Elena Firsova la cui produzione conosco un poco anch'io.*

Lei ha indicato due figure sicuramente fra le più significative, alle quali vorrei aggiungere quella di Dimitri Smirnov che, fra l'altro, è il marito di Elena Firsova. Lei mi chiede dei nomi e allora io Le indico quelli di Alexander Vustin, di Vladislav Schuty, di Nicolai Korndorf, di Alexander Rascatov, della azerbagiana Frangis Alisadé e di Ashot Zakorian. Naturalmente seguono tendenze molto diverse e se da un lato nell'opera di Smirnov e della Firsova si possono trovare le tracce dell'insegnamento di Denisov, ovvero di un lavoro che passa attraverso procedimenti polifonici molto precisi, dall'altro si incontrano nelle opere di Schuty, Vustin e Rascatov tendenze che definirei postclassiche, con-

sistenti in un superamento delle forme per accedere a tessiture polistilistiche del tipo di quelle realizzate da Schnittke. Zakorian e Kneifel sono invece molto diversi: in loro prevale una meditazione sul suono statico. Per esempio nell'*Agnus Dei* di Kneifel per più di due ore si ascolta soltanto una specie di eterna e immobile monodia che irradia una forte concentrazione mistica. E nel panorama odierno non mancano neppure le tendenze minimaliste rappresentate da compositori come Nicolai Korndorf e Vladimir Martinov.

Lei non ha mai insegnato composizione?

No, mai. Adesso però capita spesso che i giovani compositori vengano a trovarmi per mostrarmi le loro partiture e per chiedermi consigli. Io li aiuto per quel che posso, onestamente non sento alcuna vocazione per l'insegnamento, forse perché sono consapevole delle grandi difficoltà che questo lavoro comporta. D'altronde oggi ci troviamo immersi in un materiale musicale che non può essere oggetto di definizioni precise e quindi l'unica cosa che si può insegnare è quella di perseverare coraggiosamente nel cammino della ricerca.

Le ultime due opere che Lei ha scritto sono in qualche modo legate agli Stati Uniti: Pro et Contra *fu una commissione dell'orchestra di Louisville, che la eseguì sotto la direzione di Lawrence Leighton Smith, e* Alleluja *per coro e orchestra è un componimento noto in gran parte a New York, dove lo scrisse in casa della musicologa Laurel Fay. Lei mi ha raccontato che si trovava a New York e desiderava visitare un po' la città, ma non Le fu possibile perché fu presa all'improvviso dal desiderio di scrivere quel requiem che aveva promesso di comporre alcuni anni prima a Sua sorella. Non si è trattato però di un requiem, ma di un alleluja.*

L'idea del requiem è stata sostituita da quella dell'alleluja, ma in realtà questi due opposti si trovano entrambi in uno spazio religioso.

Mi è parso, ascoltando questo lavoro, che l'inizio conservi chiaramente una traccia dell'idea del requiem. Si odono infatti le voci del coro a cappella con un tono di preghiera e mentre le voci sono prese da improvvisi sussulti risuonano durissime le strappate degli archi. È uno dei momenti più drammatici che io conosca nella Sua musica.

Già quando scrivevo *Pro et contra* avevo in mente il materiale tematico che sarebbe confluito in *Alleluja*. Per me le due opere non sono separate, ma rappresentano due parti che devono confluire in un tutto. Alla base dell'invenzione tematica c'è l'inno ortodosso «Da ispolnjatzja usta moja!» che letteralmente vuol dire: «Che la mia bocca si riempia di lodi per Dio!». È un inno antico di autore anonimo che si compone di vari periodi. Alcuni frammenti di quella melodia compaiono come una citazione alla fine di ogni movimento in *Pro et contra*. In *Alleluja* altri

frammenti della stessa melodia si presentano non come citazioni alla fine di ogni episodio, ma a distanza di ampi intervalli entro il tessuto dell'opera. Capita così che il coro canta una melodia, poi si ferma a un determinato suono dove si incrocia con la voce del trombone che sottolinea il suono seguente di quella melodia. Si viene formando in questo modo una trama che attraversa il tessuto musicale come una presenza nascosta.

Non vorrei chiederLe ora dettagli sulla struttura dell'opera ma limitarmi a un'osservazione. Lei mi ha detto che la nota finale della melodia viene prolungata e accentuata dalla voce dei tromboni e allora io penso al ruolo del trombone nel Recitativo del Requiem *di Mozart, a quel passo indimenticabile della Sinfonia "Patetica" di Čajkovskij in cui i tromboni gridano fortissimo un tema tratto dalla liturgia dei morti di San Giovanni Crisostomo, penso che quello è il momento più angoscioso e disperato della* Sesta Sinfonia, *che è il requiem occulto di Čaikovskij, penso che nel suo* Alleluja *Lei parte dall'idea di un requiem per arrivare a una trasfigurazione dalla quale si sprigionano toni di luce e di speranza, e nel momento culminante si vale della voce del trombone. Non voglio annodare tra loro fili sparsi, voglio solo indicare come in questa Sua opera convivano il sentimento dell'antico e quello del moderno e mi pare che questa indicazione giunga da una vicenda personale così profonda e autentica che possiamo benissimo usarla come conclusione del nostro dialogare sulla musica.*

Parte seconda

Le opere

Valentina Cholopova

Sofija Gubajdulina. Tra Oriente e Occidente

L'arte come filosofia e religione

«Non esistono due generi umani». Queste parole furono pronunciate da Aleksandr Solženicyn nel 1972, durante la cerimonia per l'assegnazione del Premio Nobel. Nel campo della cultura, il problema dell'unità del genere umano diviene innanzitutto il problema dell'interazione di due regioni tradizionalmente in contrasto: Occidente e Oriente. Nella geografia planetaria esistono punti in cui questi due colossali mondi culturali vengono ineluttabilmente in contatto. In uno di questi punti è nata la compositrice Sofija Asgatovna Gubajdulina. La sua patria, la Tatarija, è situata nel cuore della Russia. Nativa della città di Čistopol', ella ha trascorso l'infanzia a Kazan', capitale della Tatarija. La sua famiglia è per metà russa, da parte di madre, e per metà tatara, da parte di padre. Il nonno di Sofija era un *mullah*, un sacerdote musulmano, a cui, in età ormai molto avanzata, fu offerta persino la carica di *mufti*, guida spirituale di tutti i musulmani di Russia. Egli rifiutò e poco tempo dopo morì. La lingua madre di Sofija, tuttavia, fu il russo, l'intera sua formazione avvenne in ambiente russofono, fino al trasferimento a Mosca, dove attualmente vive e lavora dal 1954. Per Sofija Gubajdulina la percezione della cultura occidentale e di quella orientale avvenne in modo perfettamente organico, cosa che impedì al suo pensiero musicale di risentire di qualsiasi barriera regionale, aprendo così la possibilità di una coscienza artistica senza confini, *panregionale* e planetaria: lo stile assolutamente individuale della compositrice è nato su un terreno culturale di portata universale.

Forse proprio per il carattere *panregionale* della personalità musicale di Sofija Gubajdulina, o forse grazie al fenomeno di una donna-compositore di proporzioni artistiche sinora mai viste (in fondo, a tutt'oggi, manca uno studio adeguato su "mentalità femminile e composizione musicale"), resta difficile rapportare il suo stile a qualsivoglia tendenza o corrente della musica contemporanea. Tale stile non appartiene né al-

l'avanguardismo né allo strutturalismo (non essendo possibile considerarla una fedele esponente né della dodecafonia né della musica seriale), né al neoclassicismo né al minimalismo né alla "nouvelle vague folclorica" (tanto importante per molti compositori dell'URSS), né allo stile *rétro* e alla "nuova semplicità", né al neoromanticismo.

L'individualità del suo stile si delinea al meglio attraverso una totale rappresentazione dell'essenza dell'arte, della filosofia e dello spirito umano in generale. Si adatta pienamente alla sua creatività musicale la classica definizione dei compiti dell'arte che nel XVIII secolo venne formulata da Wilhelm von Humboldt: «Risvegliare pensieri che ci permettano di penetrare a fondo i fondamentali rapporti tra l'umanità e il mondo; esprimere sentimenti che possano armonicamente legarci alla natura, vivificando il materiale di quest'ultima con la ricchezza e la sensibilità dell'esposizione, dello stile, del ritmo».

Per Sofija Gubajdulina, per il suo pensiero filosofico e religioso, in un'unica verticale di un accordo, dal grave all'acuto, vengono a combinarsi il confuciano *Libro dei mutamenti* (*Yi Jing*), il taoismo di Lao-tzu, il salmo biblico, la liturgia cattolica, i sermoni di Maestro Eckhart, la filosofia di Niccolò Cusano, di Hegel, Aurobindo, Kierkegaard, Husserl, Nikolaj Berdjaev, la psicologia di Jung, la culturologia di Aleksej Losev e Sergej Averincev. La vita spirituale di ogni tempo e popolo rappresenta il tema dominante dell'arte di Sofija Gubajdulina. Ella riesce ad appropriarsi della liturgia occidentale quasi si trattasse della sua stessa storia patria, trasponendola intenzionalmente in una sfera priva di supporto testuale e, quindi, genericamente strumentale. Così, la Sonata per violino e violoncello in 5 parti, *Radujsia* [Gioisci], viene ad essere una "messa strumentale" *ordinarium*, mentre la messa *proprium* si riflette nel ciclo a sé stante dei tre concerti strumentali con orchestra: quello per pianoforte *Introitus*, quello per violino *Offertorium* e quello per violoncello *Detto-II* in luogo di *Communio*. Il lavoro per orchestra *Stupeni* [Gradi], inoltre, non può che richiamare il "graduale", mentre *Descensio* viene idealmente a legarsi alla Pentecoste. Sono di per sé eloquenti titoli come *Sema'slov* [Sette parole], *Jubiljacija* [Jubilatio], *De profundis*, *Alleluja*. Alcune opere sono correlate alla tradizione occidentale pur rimanendo all'esterno del momento cultuale, come: *Quasi hoquetus* (un'allusione all'hoquetus francese) e *Otvet, ostavšija bez voprose* [La risposta senza domanda], scherzoso collage che capovolge il titolo del famoso pezzo per orchestra di Charles Ives *The Unanswered Question*.

Una delle caratteristiche di pensiero di Sofija Gubajdulina, come il suo desiderio di concentrare la composizione attorno a un'idea centrale, può essere collegata a fondamenti artistici tipicamente europei. In questo senso, la storia europea racchiude in sé sia le *inventio* retoriche (ricerca del tema) e le *propositio* (definizione del tema), sia l'insegnamento di Lessing sull'idea nell'opera d'arte, sia l' "idea assoluta" di Hegel. Ad

ogni opera di Gubajdulina appartiene un'idea centrale, che l'autore cerca di esprimere laconicamente anche nel titolo. Ricordiamo, ad esempio, il lavoro per clavicembalo e percussioni *Rumore e silenzio*, il cui titolo sta a indicare che il "Silenzio" (le pause) e il "Rumore" (i suoni) sono "personaggi" di uguale importanza. Nella già menzionata *Descensio*, legata alla Pentecoste, cioè alla discesa dello Spirito Santo sugli apostoli, acquista un significato simbolico la conseguente caduta registrica del materiale sonoro. Nell'evoluzione stilistica di Gubajdulina il ruolo di ogni possibile simbolismo aumenta a tal punto che un tale approccio può essere paragonato alla tradizione musicale tedesca di diverse epoche.

Vi è un'altra caratteristica dello stile di Gubajdulina che l'avvicina decisamente a modi di pensiero occidentale. Ci riferiamo alla tendenza alla dicotomia, alle coppie in contrasto e alle antinomie che distinguono le sue opere. Secondo un punto di vista assai diffuso, il dualismo è tipico della coscienza occidentale, mentre il pensiero orientale tende al monismo. Il dualismo occidentale ha le sue radici in fenomeni di importanza fondamentale, come il genere drammatico, elemento centrale nell'arte europea, o come la teorizzazione aristotelica, come la contrapposizione religiosa tra Dio e uomo o la dicotomia filosofica tra forma e materia, come le paradossali antinomie di Kant o le opposizioni linguistiche binarie. A questo proposito sono eloquenti i titoli stessi delle opere di Gubajdulina, tesi a formulare concisamente l'idea centrale di ogni pezzo: *Vivente-non vivente*, *Rumore e silenzio*, *Svetloe i temnoe* [Chiaro e scuro], *In croce*, *Sad radosti i pečali* [Giardino di gioia e di tristezza], *Čet i nečet* [Pari e dispari], *Pro et contra*. Una precisa "opposizione binaria" (termine usato dalla stessa Gubajdulina) ricorre quasi in ogni sua opera ed è la sola chiave per accedere e capire il suo pensiero artistico. Nell'evoluzione della creatività di Gubajdulina, tra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta, il carattere di queste "opposizioni" è andato via via mutando. Se nella cantata *Noč v Memfise* [Notte a Menfi], del 1968, si trattava del confronto tra un estraniato mondo esterno e le sofferenze interiori dell'eroina, nella musica elettronica di *Vivente-non vivente* si ha il contrasto tra i suoni elettronici artificiali e il suono naturale di sospiri, risate umane e così via; se in *Čas duši* [L'ora dell'anima] venivano messi a confronto la nobiltà positiva e la banalità negativa (nel carattere del materiale musicale), in *Giardino di gioia e di tristezza* alle triadi maggiori erano polarmente opposti i "lamentosi" intervalli di seconda; nel *Quartetto n. 3* per archi, del 1987, vengono attribuiti significati opposti ai diversi modi di produzione del suono: pizzicato e arco. Simili "opposizioni" offrono particolari possibilità prospettiche di lavoro, in quanto, procedendo dai due "opposti" del contenuto ideale dell'opera, la compositrice può abbracciare l'intero campo di sensazioni ed emozioni compreso tra i due "opposti". Per l'autore, inoltre, è importante la stessa situazione drammatica, tragica, di grande tensione psicologica. Secon-

do le parole di Gubajdulina, il suo interesse è volto «a tutto ciò che racchiude in sé il "tragico"». Il carattere attivo e dinamico della maggior parte delle opere della compositrice è tale che, tra la classica concezione europea: «In principio fu l'azione» e la classica concezione orientale (dell'antica Cina): «L'uomo saggio preferisce l'inazione», essi corrispondono soprattutto alla prima, benché la questione non sia così semplice.

L'arte di Sofija Gubajdulina, infatti, presenta evidenti richiami anche alla cultura dell'Oriente. La principale proprietà taumaturgica di ogni arte risiede nell'iniziazione della singola e peritura persona umana al mondo nel suo complesso, al suo carattere unitario, eterno e infinito. Tale situazione psicologica coincide quasi perfettamente con il fenomeno della meditazione orientale e richiama armonicamente la filosofia del taoismo e del buddismo zen. L'insegnamento taoista afferma: «Il cielo e la terra, lo spazio e il tempo vivono come un unico corpo umano», «La "molteplicità" porta allo smarrimento, per questo l'uomo saggio conserva l'unità». Questo è il monismo orientale. Alla fede nel *tao*, che è integrità e unità, è specificamente legato quel *modus* comportamentale tipico dell'uomo orientale: «Tutto fiorisce per ritornare al suo inizio», «Non ti fermare mai!».

Va ricordato che non di rado l'opera appare alla compositrice come un'illuminazione, in un solo istante, repentina e perfetta. Gubajdulina può non conoscere ancora il testo esatto del lavoro all'inizio o a metà, ma è in grado di udirlo subito nella sua integrità e, quindi, di viverne immediatamente il carattere unitario (anche Mozart parlò con entusiasmo della gioia di poter udire subito e interamente la propria opera). Gubajdulina si considera un'intuitiva e giudica alcune sue composizioni come "zampilli" di una fantasia spontanea. Ciò che le sta più a cuore è l'immediatezza del suono musicale, il fremito di una vita appena nata; ella considera l'improvvisazione un'arte che ancora non è stata uccisa nella partitura e che l'esecuzione ancora non ha rianimato. L'attimo del contatto emozionale tra il suono, l'uomo e il mondo intero diviene per la compositrice un attimo di pura felicità. La logica intrinseca del suo pensiero musicale è affatto originale: esso pone una domanda, esibisce il suo sviluppo ma non offre risposte né affermazioni.

Quella di Gubajdulina è una reinterpretazione del concetto di attività da un punto di vista orientale. La meditazione può sembrare quiete soltanto da una posizione occidentale che ad essa rimane estranea. Per l'uomo orientale, al contrario, il momento meditativo corrisponde a una condizione di massimo innalzamento dello spirito e di massima tensione intellettuale.

Nella produzione di Sofija Gubajdulina un'intera serie di opere offre senza alcuna ambiguità una tematica prettamente orientale. Citeremo le due cantate della fine degli anni Sessanta: *Notte a Menfi*, su testi lirici dell'antico Egitto tradotti da Anna Achmatova e Vera Potapova, e *Ru-*

bajjat, su versi di Ḥakān, Ḥāfiẓ e Khayyām; i tre cicli di canzoni per *domra* e pianoforte *Po motivam tatarskogo fol'klora* (Su motivi del folclore tataro), il raffinato trio *Giardino di gioia e di tristezza* (per flauto, viola e arpa); l'improvvisazione per voce e sassofono *Pari e dispari*, su testi dell'antico *Yi Jīng* cinese.

Gubajdulina ha introdotto nelle sue opere un'intera "orchestra" di strumenti originali orientali, che compaiono anche in composizioni non legate tematicamente all'Oriente: cembali cinesi, cheng e pien-chung in *Muzyka dlja klavesina i udarnych* (Musica per clavicembalo e percussioni); tam-tam di Giava e le *sleigh bells* indiane in *Rumore e silenzio*; cheng e timplipito in *L'ora dell'anima*; percussioni cinesi – gangu, tanga, jaogu e bangu – darabuka, nagara e jarar in *Jubilatio*.

A questo proposito, è importante sottolineare non soltanto la presenza di strumenti esotici, ma anche le loro precise funzioni musicali. In *L'ora dell'anima*, ad esempio, su testi poetici di Marina Cvetaeva, il cheng, strumento centroasiatico da 10 a 17 corde, interviene nell'orchestra accanto ai violini primi. Insieme al pianoforte, in cui Sofija Gubajdulina si è diplomata presso il Conservatorio di Kazan', il suo strumento preferito per le esecuzioni cosiddette "domestiche" è il *tar*, un antico strumento orientale a corde.

Dall'interesse per Occidente e Oriente, che costituiscono un momento antinomico nella natura della compositrice, Gubajdulina si è naturalmente rivolta anche alla possibilità di una sintesi di idee, principi e "sonorità" di queste due aree geografico-culturali. A giudizio della compositrice, l'Occidente, razionale ed estroverso, avverte ora il bisogno dell'alito fecondo dello spiritualismo tipico dell'Oriente introverso. Nelle opere di Gubajdulina vengono a fondersi in modi bizzarri e imprevedibili gli attributi principali di entrambe le parti e citeremo in tal senso alcuni casi concreti.

Il titolo di *Quasi hoquetus* indirizza con precisione l'ascoltatore verso l'*hoquetus*, quella scrittura contrappuntistica tipica della musica francese e italiana del XIII-XIV secolo e caratterizzata da pause obbligatorie. Il lavoro di Gubajdulina si sviluppa da un'iniziale inserzione di pause (più esattamente di "quasi-pause") fino a portarle gradualmente a dilagare nell'opera con un incremento sempre maggiore di emozionalità. Questo potrebbe sembrare un tipico aspetto della música occidentale. Per il compositore, in realtà, esso nasconde anche dirette emozioni del mondo orientale. Un giorno, assistendo a una cerimonia religiosa musulmana a Leningrado, Gubajdulina rimase colpita dal profondo e assoluto silenzio del *mullah* e degli oranti, seguito alla lettura del Corano. L'uomo saggio orientale agisce veramente con l'inazione e parla con il silenzio. L'emozione estatica prodotta dal *namaz* non poteva non riflettersi semanticamente nelle pause introdotte intenzionalmente nella musica di *Quasi hoquetus*. Tale modello è seguito da Gubajdulina in molti altri la-

vori, mentre in altre opere possiamo riscontrare lo sviluppo opposto, cioè il passaggio dall'inazione orientale all'attivismo occidentale.

Tutto il *Giardino di gioia e di tristezza*, scritto per tre strumenti uniti elegantemente tra di loro (flauto, viola e arpa), è permeato dei raffinati colori dell'Oriente. Il *Giardino*, tuttavia, pur pregno di spirito orientale, si conclude con la lettura dei versi in tedesco di Franzisko Tanzer, a cui l'opera è dedicata. L'*Introitus* per pianoforte, invece, si chiude con un "finale tataro": la struttura armonica di questo lavoro, infatti, è tale che l'ultima fase del suo sviluppo è interamente dominata dalla scala pentatonica orientale.

Un'altra sintesi, ancor più organica di quella raggiunta tra Occidente e Oriente polarmente opposti, è quella che la compositrice elabora tra un Occidente e un Oriente "relativi", cioè tra l'Europa Occidentale e quella Orientale. *Descensio*, ad esempio, è legata simbolicamente al giorno della Pentecoste, festa ricorrente sia nella chiesa occidentale sia in quella slavo-orientale. In *Sette parole* il prologo alle varie parti è costituito da brani evangelici, in tedesco e in russo.

Avvicinando regioni lontane, Gubajdulina presenta il proprio particolare atteggiamento verso il problema del carattere nazionale nell'opera creativa. È interessante notare quale contributo musicale ella offra alle sue due nazionalità, la russa e la tatara. L'elemento tataro è ravvisabile esteriormente nella tematica di varie composizioni. Tra i lavori strumentali, ad esempio, possiamo ricordare i già citati tre cicli in cinque parti *Su motivi del folclore tataro*, per *domra*-piccolo, *domra*-alto e *domra*-basso con pianoforte. La loro stesura fu preceduta dallo studio di numerosi canti popolari tatari, anche se nessuna di queste melodie rientrò poi nelle 15 canzoni di Gubajdulina: la musica venne composta piuttosto sulla traccia che il loro suono aveva lasciato nella memoria della compositrice. Un certo principio tataro, forse, è concentrato soprattutto nelle musiche da film di Sofija Gubajdulina. Altrettanto interessante, dal punto di vista della tradizione tatara, è la ricerca di tratti significativi nel carattere emozionale della musica, in cui si evidenzia un preciso temperamento musicale, che coniuga una certa durezza con energia e ascetismo (soprattutto nei primi anni di creatività). La musicologa estone Ofelija Gujsk ha sempre percepito come tatara l'intera produzione musicale di Gubajdulina.

Nell'arte di Gubajdulina, sia internamente sia esternamente, possono essere identificati anche elementi russi. Così, in modo estemporaneo, ella scrisse arrangiamenti leggeri di canzoni popolari russe per coro e orchestra, compose le musiche per il film *Baby rjazanskie* (Donnette di Rjazan'), che però non arrivò mai sugli schermi. L'*Alleluja*, opera del 1990, è rivolto stilisticamente alla musica slavo-ecclesiastica. Gli elementi russi interni, tuttavia, hanno un peso ben maggiore di quelli puramente esteriori. Fondamentali elementi russi della natura artistica di Gubaj-

dulina sono *l'estrema serietà* nel rapporto con l'arte, quasi si trattasse di un'importante attività di stato, e quella forma di *massimalismo* che esige dall'artista l'assoluta concentrazione dell'intero suo diapason intellettuale e sentimentale: filosofia, religione, visione estetica e poetica, scelta tematica, scienza e pura sofferenza umana. Rientrano ancora nelle tradizionali qualità russe la chiarezza, la politezza, la concretezza dell'intento artistico, dell'immagine, del linguaggio musicale, indissolubili dal secolare realismo artistico russo. Assai spesso è possibile offrire un "racconto" delle opere di Gubajdulina, quasi possedessero al loro interno un intreccio verbale, un racconto, che in ogni caso non lederebbe né muterebbe la logica immanente della sua musica. Forse la stessa compositrice non è cosciente di un tale fondamento russo nella sua arte. Per quanto riguarda poi uno sguardo più ristretto, puramente nazionale-etnografico, dalle parole stesse di Gubajdulina sappiamo che l'attenzione dedicata al patrimonio folclorico russo e tataro è stata pari a quella dedicata al folclore tibetano o africano... Da un lato, come ella disse in un'intervista del 1981, «io non mi rapporto al momento nazionale come a un "momento". È nazionale la linfa stessa del fenomeno artistico»[1]. Dall'altro lato, «perdersi nell'aspetto nazionale, isolarsi, è negativo, diabolico. I problemi che affronto innanzitutto non sono nazionali ma appartengono a tutto il genere umano»[2].

E tra i valori che appartengono all'umanità intera, i più cari a Gubajdulina sono la verità e la libertà: «Essere un uomo libero è assolutamente indispensabile, indipendentemente dal fatto che ciò possa essere vantaggioso o meno; è indispensabile conservare le proprie convinzioni e i propri interessi. Nella libertà risiede la possibilità di realizzare pienamente il proprio essere, tendere l'orecchio a ciò che di più intimo vi è nell'animo, a ciò che ogni situazione storica dona a ogni personalità. Come un pianista o un violinista, per avere un buon orecchio, devono anche avere le mani libere, così un compositore o uno scrittore devono avere l'anima assolutamente libera»[3].

Il linguaggio musicale: fisionomia sonora, ritmo e drammaturgia

L'"estetica del rifiuto", considerata caposaldo della nuova scuola viennese, appartiene pienamente anche a Sofija Gubajdulina. Il suo stile originale, che sfugge a qualsiasi corrente contemporanea, si è formato con il distacco da quei valori accumulatisi nel linguaggio musicale, soprattutto nel XIX secolo, e considerati i beni più preziosi: distacco dalla *melodia* e dall'*armonia*, nel senso stretto del termine. La melodia, nel significato italiano della parola – o il cantabile, perla della musica europea degli ultimi secoli –, per una sorta di dilatazione troppo massificata si

è fatta tediosa, riducendosi a un banale modello da perpetuare. Lo stesso è avvenuto per l'armonia che, secondo le parole di Igor Stravinsky, «come scienza degli accordi e delle loro interrelazioni ha avuto una storia brillante ma di breve durata».

In sostanza, ogni nuova epoca culturale procede per opposizioni contrappuntistiche nei confronti dell'epoca che l'ha preceduta, e il linguaggio musicale di Sofija Gubajdulina, come rappresentante del XX secolo, contrasta con il secolo precedente nei suoi parametri fondamentali. Dal tradizionale momento melodico ella si allontana verso due estremi opposti: verso una minutissima "intonazione" (nel senso conferito a tale termine da Boris Asaf'ev), densa di ricchissima espressività, e verso uno sviluppo a scale ben mascherato, che nelle sue opere si dilata in spazi enormi, di registro in registro. Quest'ultimo procedimento rappresenta una rifrazione della tecnica dell'*additio* degli antichi polifonisti, riconsiderata nel XX secolo da Stravinsky, Bartók e numerosi altri compositori.

Nel linguaggio musicale, tuttavia, la perdita di tali colossali elementi, quali la melodia e l'armonia, è una minaccia di totale devastazione per la musica stessa. Gubajdulina è riuscita a compensare tali enormi perdite sviluppando quei campi che già Anton Webern aveva indicato: la massima elaborazione dell'espressività musicale e il campo ritmico-temporale.

Il "parametro d'espressione" (convenzionalmente: la fisionomia sonora) ha raggiunto un tale sviluppo nella musica di Gubajdulina da poter divenire uno degli aspetti della moderna tecnica compositiva. Il "parametro d'espressione", inoltre, è quanto di più immediato ed emozionalmente incisivo che la musica racchiuda, muovendosi da cuore a cuore senza intermediari razionali.

Se nella vocalità di Alban Berg e Arnold Schönberg esistevano 3-4 gradi di espressione (canto, discorso, *Sprechstimme* e *Sprechgesang*), la musica di Gubajdulina raggiunge in alcuni casi ben 7 di tali gradi (come in *Perception*), in altri addirittura 26 (come in *Posvjaščenie Marine Cvetaevoj* [Omaggio a Marina Cvetaeva] – vedi oltre l'analisi di entrambe le opere). E se i 7 gradi corrispondono al numero di gradi nella scala diatonica, i 26 gradi superano persino il sistema indiano degli *śruti*. Gubajdulina offre molteplici modi di produzione sonora anche negli strumenti ad arco, in cui contrastanti aspetti di articolazione vengono interpretati da un punto di vista sia funzionale sia simbolico. In particolare, in molti lavori di Gubajdulina, il confronto tra flautato e vibrato si pone a mo' di contrasto tra maggiore e minore. Nelle opere degli anni Ottanta il pizzicato di diverso tipo e l'arco acquistano il significato simbolico di principio "umano" e principio "celeste". Si ha così una personificazione dei timbri musicali, agli strumenti e ai diversi procedimenti di produzione sonora vengono assegnati significati semantici inamovibili. Nella drammaturgia musicale della compositrice, fenomeni elementari

e direttamente percettibili, come il contrasto tra legato e staccato o, più ampiamente, tra continuità e rarefazione, si levano fino all'antitesi generale tra consonanza e dissonanza.

Con l'introduzione di un "parametro d'espressione", all'interno della composizione è passato in primo piano il ruolo degli *esecutori*. A differenza dei momenti melodici, armonici, polifonici, l'attimo espressivo non può essere trascritto sulla partitura e il compositore, a tale proposito, può soltanto offrire alcune indicazioni convenzionali. Le creazioni di Gubajdulina comportano una reciproca dipendenza tra autore ed esecutori. Da un lato, ai fini della comprensione della sua musica, è lo stesso autore a doversi "applicare" alla partitura, per comunicare agli esecutori le proprie intenzioni attraverso il suono reale. Dall'altro lato, l'esecutore si trova costretto a trovare nell'arsenale delle proprie possibilità le centinaia di elementi del "parametro d'espressione", indispensabili per la realizzazione sonora delle opere di Gubajdulina. Non stupisce pertanto che siano divenuti esecutori della sua musica eminenti maestri, musicisti-innovatori, in grado di reperire per le sue opere effetti espressivi prima sconosciuti.

Nel proprio linguaggio musicale, Sofija Gubajdulina ha elaborato in modo innovativo anche il parametro *ritmico-temporale*. Il sistema dell'"armonia temporale" da lei creato, cioè di un ritmo a due livelli – il ritmo dei temi e dei motivi e il "ritmo della forma" – ha completato il totale ridimensionamento dell'armonia, nel senso tradizionale della parola. È altresì interessante che Gubajdulina percepisca l'aspetto orizzontale, temporale, dell'opera musicale come un aspetto anche spaziale. In alcuni casi, ella non parla affatto di tempo nell'opera né di successione di frammenti temporali, bensì di *scansione spaziale*.

Come molti altri compositori del XX secolo (Stravinsky, Messiaen, Pärt e altri), anche Gubajdulina ritiene che l'elemento principale nella costruzione della forma musicale sia il ritmo. In tale senso ella elabora un proprio sistema di organizzazione ritmica, esso pure legato all'"estetica del rifiuto". In numerose opere degli anni Ottanta, inclusa *Perception*, vertice dell'arte di Gubajdulina, nella Sinfonia *Stimmen... Verstummen...* e nel lavoro per percussioni dal titolo simbolico *V načale byl ritm* (In principio era il ritmo), la compositrice rifiuta il cliché del tradizionale ritmo metronomico per basarsi fondamentalmente sulle successioni numeriche di Fibonacci (Leonardo Pisano). Le straordinarie proprietà della "sezione aurea", che permettono al compositore di legare frammenti musicali secondo un diverso tipo di armonia ($1 + 2 = 3$, $2 + 3 = 5$, $3 + 5 = 8$, $5 + 8 = 13$ e così via), cioè una serie consonante *sui generis*, offrono anche la possibilità di raggiungere nella forma musicale una sorta di volo librato. Benché in musica si siano spesso incontrate le successioni di Fibonacci (Ockeghem, Chopin, Rachmaninov, Debussy, Bartók), resta tuttavia difficile reperire altrove un loro uso così ramificato.

Come in ogni compositore che proceda nel solco delle tradizioni europee e russe, l'*organizzazione dell'altezza del suono* ha un ruolo sostanziale anche nel linguaggio musicale di Sofija Gubajdulina. Esso è organizzato in tre sottosistemi principali: 1) emitonia, 2) microcromatismo, 3) diatonismo (con evidenziazione della scala pentatonica). Anche in questo caso non si è evitato il "rifiuto". Di regola, viene evitata la tradizionale tonalità maggiore/minore, benché nel contesto stilistico di Gubajdulina compaiano anche triadi maggiori o minori e altri accordi. Nelle opere della compositrice il sottosistema dominante è rappresentato dall'emitonia, cioè quel tipo di organizzazione cromatica basata sul semitono, presente allo stato puro, se così vogliamo dire, in Webern[4]. Enorme sviluppo ha avuto in Gubajdulina anche il microcromatismo, rappresentato dagli infiniti glissando e dai quarti di tono. Per importanza, tale sottosistema è assai prossimo all'emitonia. Pur lasciando il primato a quest'ultima e al microcromatismo postweberniano, all'interno del sistema nel suo complesso è presente, né contraddice le sue caratteristiche fondamentali, anche il puro diatonismo, variato in scale talora pentatoniche talora tricordi.

Per i compositori del XX secolo la costruzione del linguaggio musicale si è arricchita ancora di un altro aspetto, che potremmo chiamare *drammaturgia*. Com'è noto, il dramma ha sempre esercitato una grande influenza sulla musica europea, ma soltanto verso la seconda metà del XX secolo esso è stato annoverato tra i mezzi della composizione musicale. Il principio del dramma teatrale è risultato così saldamente radicato nella musica in sé da fornire al suo interno interi blocchi di mezzi musicali, corrispondenti ora all'"azione" ora alla "contro-azione". All'interno del metodo di "opposizioni binarie" di Gubajdulina, l'approccio drammaturgico alla composizone musicale, per lo più strumentale, è stato pressoché spontaneo. Oltre a tutte le sue opere già menzionate a proposito del dualismo occidentale (*Vivente-non vivente*, *Chiaro e scuro*, ecc.), numerose altre composizioni hanno una struttura drammaturgica: *Notte a Menfi*, *Concordanza*, *Detto-II*, *Introitus*, *Sette parole*, *Perception*, la Sinfonia, i *Quartetti* per archi, il *Trio* per archi... Pur trasponendo il dramma in ambito orchestrale, resta per ora estraneo a Sofija Gubajdulina il dramma musicale sulla scena, l'opera vera e propria. È soprattutto la musica in sé a suggerirle il cammino più naturale verso l'ideale musicale.

L'*evoluzione stilistica* di Sofija Gubajdulina altro non è che la crescita progressiva della sua originalità. Potremmo tracciare soltanto una linea di demarcazione tra lo stile degli inizi e quello della maturità. Tale linea, tracciabile nel 1965, separa due lavori di quello stesso anno: la *Sonata* per pianoforte e i *Cinque Studi* per arpa, contrabbasso e percussione. La prima conclude, per così dire, il periodo di preparazione, mentre i secondi annunciano la nascita di uno stile del compositore pienamente individuale. I successivi decenni presentano un'unica tappa significati-

va, tra il 1978 e il 1979, anni in cui furono scritti *Introitus* per pianoforte e *In croce* per violoncello e organo. Secondo la stessa Gubajdulina, a partire da queste due composizioni ella ha iniziato a dare un'interpretazione simbolica ai vari elementi che concorrono alla costruzione musicale e ai diversi modi di produzione sonora. Una periodizzazione generale dell'arte di Sofija Gubajdulina può suggerire tre tappe successive: 1) un primo periodo, fino al 1965; 2) la maturità, a partire dal 1965; 3) sviluppo ulteriore della maturità, a partire dal 1978.

Il primo periodo, escludendo lo stadio di "apprendistato", comprende un decennio oltremodo fecondo (1956-65), a cui appartengono opere di grande serietà e alta professionalità, in parte pubblicate e talora eseguite con successo. Come prima opera in assoluto, Gubajdulina ama considerare *Facelija* (ciclo vocale-sinfonico per soprano lirico da un poema di Michail Prišvin, 1956). Ad esso seguì, nel 1957, il *Quintetto con pianoforte*, nel quale l'autore domina liberamente la polifonia e la forma di grande respiro. Della successiva *Simfonija 1958 goda* (Sinfonia anno 1958) Edison Denisov ebbe a notare che era stata scritta "con mano maschile". Una ristretta cerchia di compositori definì il *Concerto* per pianoforte, del 1959, "un brillante concerto brillantemente eseguito dall'autore". Opere estremamente complesse dal punto di vista della tecnica sono la *Čakona* (Ciaccona) per pianoforte, del 1962, e la *Sonata per pianoforte*, in cui Sofija Gubajdulina, applicando anche la dodecafonia nonché nuovi modi di esecuzione su pianoforte preparato, dimostrò di aver assimilato e superato le tradizioni della prima metà del XX secolo (Šostakovič, Hindemith, Stravinsky). Tra le caratteristiche delle opere appena ricordate, possiamo citare l'impulsività, una volontà espressa talora con durezza, persino con rabbia, una nuda tragicità nella percezione del mondo e un certo grafismo ascetico nella scrittura musicale. Nel periodo della maturità Gubajdulina finì per rifiutare pressoché tutte queste qualità. Purtuttavia, la serietà che traspariva dal pensiero musicale della giovane autrice, la solida maestria, la lucentezza e le proporzioni stesse delle opere presentate costrinsero i rappresentanti di una professione tradizionalmente maschile a riconoscere con un certo disagio che quella fanciulla, fragile ed esile come un giunco ma risoluta sulle proprie posizioni, possedeva il dono connaturato della composizione. E come recita l'antica saggezza cinese «non potrai far cadere chi poggia ben saldo sulle proprie gambe...».

1965-1977: «Il giardino dei sentieri fuggenti»

I primi 12 anni della maturità artistica di Sofija Gubajdulina furono un «giardino di sentieri fuggenti» (secondo le parole di Jorge Luis Borges), lungo i quali la compositrice giunse alla creazione di opere quanto

mai eterogenee. Nacquero, infatti, le cantate orientali *Notte a Menfi* e *Rubajjat*; le opere sinfoniche *Gradi* e *L'ora dell'anima*, su versi solenni di Marina Cvetaeva; il *Concerto* per due orchestre, una sinfonica e una di musica leggera, con l'introduzione di un "aggressivo" rock giovanile; l'oratorio *Laudatio pacis* (con la collaborazione artistica di Paul-Heinz Dittrich e di Marek Kopelent) su testo latino del panegirista Jan Ámos Komenský; le buffe *Pesenki-sčitalki* (Canzoncine per la conta), insieme con i *Muzykal'nye igruški* (Giocattoli musicali) per l'infanzia; il ciclo *Rose*, per canto e pianoforte; la musica elettronica di *Vivente-non vivente*; i numerosi lavori cameristici e l'opera di "teatro strumentale" *Rumore e silenzio*. Un cenno particolare meritano i lavori cameristici, per la loro non tradizionalità sia nell'impiego dei gruppi strumentali sia nelle soluzioni adottate. Ricordiamo, ad esempio, l'omogeneità del *Trio* per tre trombe o del *Quartetto* per quattro flauti; il *Duo-Sonata* per due fagotti, il *Concerto* per fagotto e strumenti ad arco gravi (in tutti e due i casi domina il registro grave); *Quattro*, per due trombe e due tromboni, il *Quartetto n. 1* per archi, con le caratteristiche del "teatro strumentale", i *Cinque Studi* per organico strumentale non classico (arpa, contrabbasso, percussione); i *Dieci Studi* (*Preludi*) per violoncello; *Chiaro e scuro* per organo, *Toccata-troncata* per pianoforte; i fantasiosi duetti per contrabbasso e pianoforte (*Pantomime*, *Sonata*) e, ancora, i lavori per percussioni, in cui Gubajdulina opera una personalissima scelta di strumenti.

Concordanza è il primo lavoro organizzato strutturalmente come momento drammatico, con l'alternarsi di consonanza e dissonanza all'interno dell'espressione musicale. L'unica opera vicina al linguaggio musicale tradizionale venne scritta per un insieme strumentale che nulla ha di accademico e che costituisce un momento isolato nell'arte di Gubajdulina: i tre cicli di canzoni (in tutto 15) *Su motivi del folclore tataro* per *domra* (piccolo, contralto e basso) e pianoforte [la *domra* è uno strumento popolare russo. N.d.T.].

Tra il 1965 e il 1977, la produzione artistica di Gubajdulina ha offerto più di 30 opere e 10 colonne sonore per lavori cinematografici, tra cui il cartone animato *Mowgli* tuttora sugli schermi e altri film a loro tempo famosi.

La musica da camera: sperimentazione espressiva

La maggior parte delle opere di Sofija Gubajdulina è costituita da musica cameristica strumentale. Un tale interesse per i generi da camera è facilmente spiegabile, date le grandi possibilità di esecuzione che essi offrono anche con un numero esiguo di musicisti, e non va dimenticato che per Gubajdulina è importante il suono reale della composizione. Ma non si tratta soltanto di questo. Per la compositrice, il suono rappresen-

ta un mondo intero. L'inesausto ascolto del suono di una corda di pianoforte, di violoncello, oppure dell'anima delle percussioni, offre piena libertà alla fantasia creatrice. Pertanto, anche un unico strumento solista può nascondere un'infinita ricchezza di possibilità.

Riconsiderando dal punto di vista sonoro sia gli strumenti sia la musica stessa, ogni insieme cameristico – dallo strumento solista fino ai gruppi strumentali di maggiori dimensioni – viene interpretato secondo canoni ben lontani dalla tradizione. Anche quando si tratti di un genere e di un insieme strumentale di tipo classico, come nel *Quartetto n. 1* per archi, emerge comunque una sostanziale innovazione nei modi stessi in cui viene eccitata la vibrazione sonora e nelle funzioni attribuite ai diversi strumenti (procedimenti tipici del "teatro strumentale"). Nel caso invece si tratti di un gruppo strumentale di tipo non tradizionale, che nell'arte di Gubajdulina finisce decisamente per predominare, è già la scelta medesima degli strumenti a offrire una particolare freschezza al flusso sonoro. Nella musica da camera del periodo in esame, una data scelta di strumenti viene operata una sola volta e rimane in seguito pressoché irripetuta: un solo quartetto per archi, un solo ciclo per violoncello solista, un solo *Lamento* per tuba e pianoforte, un solo trio per trombe, un solo quartetto per flauti e così via. Nei lavori da camera di Gubajdulina si ha inoltre una ricchissima varietà stilistica interna: abbiamo la pura fisionomia sonora della *Musica* per clavicembalo e percussioni, i toni cantilenanti della *Pesnja bez slov* (Romanza senza parole) per tromba e pianoforte (commissionate a Gubajdulina da istituti di educazione musicale), la severa dodecafonia dei *Cinque Studi* per arpa, contrabbasso e percussione, lo stile eclettico del *Concerto* per fagotto, l'happening di *Rumore e silenzio*, la polifonia himdemithiana della *Invencija* (Invenzione) per pianoforte, il puntillismo avanguardistico di *Linii, zigzagi, tocki* (Linee, zigzag, punti) per clarinetto basso e pianoforte, le ricercate e bizzarre immagini dei *Giocattoli musicali*. Quest'ultima raccolta di pezzi per l'infanzia (in tutto 14 fogli d'album) non è da considerarsi un fenomeno isolato nella biografia artistica di Sofija Gubajdulina. A quanto lei stessa racconta, il repertorio della scuola musicale le pareva così grigio e monotono che decise di contrapporvi una *composizione* originale e interamente sua. Nel 1969 commentò i *Giocattoli musicali* con queste parole: «Si tratta di una raccolta di pezzi per pianoforte composti direttamente per i bambini delle scuole musicali. Ho pensato spesso alla mia infanzia e alla mancanza, a quell'epoca, di pezzi per pianoforte che potessero rimandare al mondo immaginifico dei giocattoli. A quel tempo, anche per me i giocattoli erano una materia da cui ricavare suoni e rientravano nel cosmo delle mie emozioni musicali. Ho composto questa raccolta come un tardivo tributo alla mia infanzia».

Nella propria arte Gubajdulina esprime in massima misura la tendenza del XX secolo a sviluppare quanto più possibile l'espressione sonora. Vor-

remmo ricordare una frase che Luigi Dallapiccola ebbe a pronunciare in una conversazione con Anton Webern, nel tentativo di svelare i misteri stilistici del maestro austriaco: «Il suono! Ora ho capito!». Queste stesse parole potrebbero essere l'epigrafe alle ricerche di Sofija Gubajdulina nel periodo della sua maturità stilistica. «Oggi i compositori hanno capito che anche il colore della musica è in grado di offrire un'informazione musicale», disse Edison Denisov in un'intervista del 1989. Attraverso l'amore per il suono, Gubajdulina avverte il legame tra il musicista e l'intero mondo circostante, nel suono musicale si riflette la vita, desolata o festante, sia della società sia del singolo individuo.

Benché per propria formazione Sofija Gubajdulina sia una pianista, la sua professionale conoscenza di tutti gli strumenti non cessa di lasciare meravigliati. «In ogni momento della mia vita e dovunque mi trovassi mi sono applicata allo studio delle possibilità degli strumenti e delle loro combinazioni: nelle classi del conservatorio, ai concerti, sulle partiture. Soprattutto, però, rischiando di persona e mantenendo un'ininterrotta comunicazione con gli altri musicisti»[5]. Gli strumenti rappresentano per Gubajdulina creature vive ed enigmatiche: un giorno, dopo aver comperato un *tar* a Baku, lo portò con sé in aereo. Esso le pareva dotato di vera vita e, una volta giunta a casa, lo pose sul divano. Lo strumento pareva rispondere ad ogni sua azione, al suo passo nella stanza, al suo canto... Inebriata dal suono delle corde del *tar*, un vero merletto di raffinati armonici, ella prese contemporaneamente a studiare lo strumento dal punto di vista dell'acustica e, a tale proposito, non dobbiamo dimenticare che la compositrice aveva alle spalle due anni di lavoro sistematico in uno studio di musica elettronica. Insieme con Mark Pekarskij, infatti, aveva esaminato il suono perfetto della marimba e la successione dei suoi armonici contigui. Talvolta era giunta personalmente a nuove scoperte nelle possibilità offerte dalle percussioni, indicando insolite sfumature di esecuzione, come ad esempio *dolcissimo*, per i tamburelli nel tradizionale accompagnamento di danze.

In seguito a una tale immedesimazione nel suono musicale, nel destino artistico di Gubajdulina presero ad assumere un ruolo di spicco gli esecutori. Esistono compositori per i quali, prima di ogni altra cosa, è importante l'atto della scrittura musicale, il lavoro sulla partitura, mentre l'esecuzione del lavoro resta emotivamente in secondo piano. L'arte di Gubajdulina offre una diversa distribuzione di valori e il carattere del suo linguaggio musicale è tale che i suoi elementi principali non possono essere trascritti secondo la tradizionale notazione musicale, benché questa venga costantemente rinnovata e adeguata alle nuove esigenze. Non trova spazio sul pentagramma la viva linfa della sua musica, tutto quel raffinatissimo mondo della complessa organizzazione del suono che costituisce la maggiore innovazione nella sua opera di compositrice. Il suo processo creativo non termina a conclusione della partitura, esso con-

tinua nel lavoro con gli esecutori (spesso succede che la compositrice debba cantare le parti loro assegnate). Soltanto quando l'attenzione e la comprensione dell'ascoltatore rispondono all'espressione sonora che giunge dal palco, cioè durante la viva esecuzione, l'opera di creazione musicale può considerarsi terminata. Gli esecutori più fedeli della sua musica vengono gradualmente attratti nella sua orbita e, in certa misura, diventano coautori della sua musica. È naturale che soltanto musicisti di grande talento e creatività abbiano potuto dare vita alle innovazioni compositive di Gubajdulina. Anzi, la maggior fortuna del suo destino artistico è legata al fatto che la sua musica si è venuta a trovare nelle mani di insigni esecutori, tra i quali si annoverano i migliori artisti del mondo contemporaneo. Per la compositrice hanno ormai un carattere costante i lavori direttamente commissionati dai vari musicisti, lavori che comportano problemi non soltanto di reale esecuzione ma anche di reale composizione, giacché l'opera viene orientata sulle possibilità musicali dell'artista e sulla sua personalità nel complesso. Così, nei lavori cameristici composti tra il 1965 e il 1977, "protagonisti" furono i "re" dei vari strumenti, il fagottista Valerij Popov, il percussionista Mark Pekarskij, il clarinettista basso Josef Horàk, e ancora altri eccelsi maestri come la violoncellista Natal'ja Šachovskaja, il contrabbassista Boris Artem'ev, il pianista, clavicembalista e organista Aleksej Lubimov, Marina Mdivani, Boris Berman e altri. Parallelamente all'evoluzione artistica di Gubajdulina si è avuta inoltre quella di un grande esecutore contemporaneo come il violoncellista Vladimir Toncha.

"Cinque Studi" per arpa, contrabbasso e percussione

Ai *Cinque Studi* per arpa, contrabbasso e percussione del 1965, spetta il primo posto tra le opere della maturità artistica di Sofija Gubajdulina, tra quelle cioè che hanno rivelato il suo stile musicale più autentico e originale. Tale lavoro, allorché venne per la prima volta presentato non su nastro e non su semplice partitura, ma nella viva esecuzione (Vera Savina, Boris Artem'ev, Valentin Snegyriov), richiamò subito le simpatie dei professionisti, tanto da essere presentato presto al pubblico nella Sala piccola del Conservatorio di Mosca. Venne pubblicata anche la partitura e, possiamo dire, la fortuna arrise a Sofija Gubajdulina nel momento ideale.

La denominazione di "studio" ha in questo caso un significato inconsueto per la terminologia musicale, che solitamente indica un pezzo volto a sviluppare la tecnica dell'esecutore. Essa si avvicina piuttosto al termine in uso in pittura: una sorta di miniatura per la preparazione di una grande tela o di un bozzetto di maggiori dimensioni. Questi "studi" di Gubajdulina sono gli studi della stessa compositrice e il grande affresco in preparazione sarà la cantata *Notte a Menfi*, scritta tre anni più

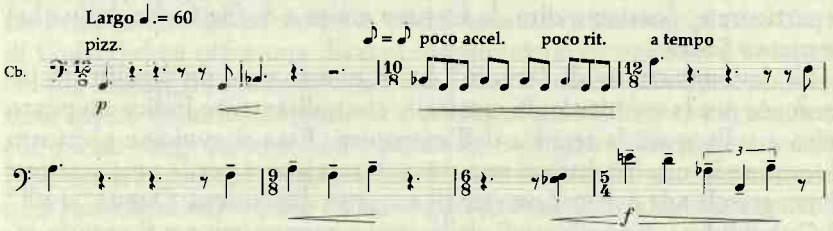
tardi. È ravvisabile, infatti, una certa comunanza nella concezione stessa dei due lavori, soprattutto nelle affinità che traspaiono nel finale e nell'organizzazione ritmica.

Il ciclo dei *Cinque Studi* è composto di cinque parti: I) Largo, II) Allegretto, III) Adagio, IV) Allegro disperato, V) Andante. Le due parti che precedono il finale conferiscono all'opera un carattere tragico; l'Adagio della III parte contiene precise allusioni a una marcia funebre, mentre la IV parte è costituita da una sorta di "scherzo di disperazione". Il Finale, la V parte, con la sua interminabile catena di "passi" sempre uguali da parte del contrabbasso in pizzicato, sviluppa l'idea su un piano differente e conduce all'immagine dell'eterno moto, dell'eterno cammino, offrendo così «la rassegnazione alla tragicità dell'eternità» (espressione di Gubajdulina). Tale soluzione è un chiaro preannuncio di quella che sarà la prima cantata orientale e del suo finale.

Nel loro intento artistico, i *Cinque Studi* contengono, seppur non così chiare ed evidenti, le benefiche impressioni ricevute dai primi cicli di Anton Webern, uno degli idoli di Gubajdulina: i *Sei Pezzi* per orchestra op. 6 e i *Cinque Pezzi* per orchestra op. 10. Si tratta innanzitutto di un ciclo lontano dalla tradizione, con parti lente in primo piano, contenuto di profonda ricchezza psicologica, rifiuto della forma-sonata (che in precedenza sarebbe stata in questo caso inevitabile) e carattere aforistico dell'esposizione. Il ritmo acquista nell'opera una particolare efficacia, facendo della compositrice una vera erede di Igor Stravinsky (le percussioni hanno un peso tutto orientale, vengono utilizzati marimba, tambourin, piatti e quattro bongos). Non a caso, durante il primo esame dei *Cinque Studi* presso l'Unione dei compositori, i colleghi parlarono di esotismi, sia nell'opera in sé sia nella formazione strumentale.

Nel primo studio, *Largo*, viene intessuto dagli strumenti un dialogo denso di espressività. Il primo assolo spetta al contrabbasso, il cui pizzicato viene utilizzato secondo un fine che diremmo musicalmente inconsueto. Le diverse frasi, infatti, a corde pizzicate, risuonano come un discorso vivo e immediato, con sottili passaggi di tocco dell'esecutore:

Es. 1



Lo sviluppo successivo procede con una crescente energia ritmica, senza che tuttavia venga impiegata alcuna delle strutture tradizionali. Particolare importanza spetta alla poliritmia, la cui maggiore energia viene espressa dalla formula ritmica di 7/8, suonata in un ostinato *tamburo con le dita*. Risuonando sia orientale sia russa sia bulgara, e allo stesso tempo come nessuna delle tre, essa infonde un'enorme energia al raffinatissimo gruppo strumentale. Mancando una vera e propria ripresa, come del resto nelle altre forme musicali in Gubajdulina, l'autore preferisce concludere il proprio lavoro menzionando brevemente i motivi principali. Nel secondo studio, *Allegretto*, la compositrice lascia uno spazio non indifferente all'improvvisazione: alle percussioni viene prescritto di rispettare per tutto il pezzo il tempo di 4/4 ma di scegliere liberamente i timbri, variando la figura ritmica: ♩♩♩♩|♩♩♩♩|♩♩♩♩|

e così via. Il percussionista, inoltre, non deve preoccuparsi che il proprio accompagnamento si adatti perfettamente alle parti del contrabbasso e dell'arpa, in quanto l'autore ammette una certa aleatorietà nell'esecuzione. La serialità dodecafonica, utilizzata nei *Cinque Studi*, viene applicata parzialmente al contrabbasso con l'approssimarsi del finale. Il terzo studio, *Adagio*, racchiude una sottile allusione a una *marche funèbre*, con una breve frase di 6 note che più volte affiora sull'insolita tavolozza dell'insieme. La tendenza all'aforismo e la lucentezza delle immagini non possono non riportarci al quarto pezzo dell'op. 6 di Webern, con l'identica allusione alla marcia funebre. Anche il quarto studio, *Allegro disperato*, viene immediatamente associato alla musica della nuova scuola viennese, con un chiaro richiamo al famoso "Presto delirando" della *Suite lirica* per quartetto d'archi di Alban Berg. Il quinto studio conclusivo, che segue allo "scherzo di disperazione", porta l'indicazione "Andante", termine che sta qui a indicare non soltanto il movimento ma anche il carattere: "al passo". Tali "passi" vengono cadenzati, a quarti regolari, dal pizzicato del contrabbasso. Essi sembrano non dover mai giungere a una fine e paiono perdersi in una sconfinata lontananza. Viene così tratteggiata l'immagine finale della rassegnazione all'impossibilità di com-prendere il mondo, immagine tinta di tristezza, tanto che le note del *tambourin* riportano la precisa indicazione *doloroso*. Il finale dei *Cinque Studi* preannuncia l'immagine finale di *Notte a Menfi*, anche sotto l'aspetto dei mezzi compositivi utilizzati, innanzitutto da un punto di vista ritmico. Per 140 semiminime, sempre uguali e ininterrotte, viene praticamente ignorata la divisione in battute (che si alternano: 4/4, 3/4, 5/4, 2/4 e così via). Abbiamo quindi un sistema diverso, che organizza il ritmo senza basarsi sulle battute e per il quale si è coniato il termine "monomensuralismo"[6]. Per creare l'illusione di "passi" che non si ripetono mai uguali, la serie ritmica di 140 note (più la coda) viene rigorosamente controllata dalla tecnica seriale dodecafonica. Gubaj-

dulina ha utilizzato la serie fa-sol bemolle-si bemolle-do-si-re bemolle-sol-mi bemolle-mi-la-re-la bemolle, attentamente seguita nella sua irripetibilità melodica grazie alle varianti offerte dalla serie e ai cambiamenti di ottava.

Nella prima fase stilistica di Sofija Gubajdulina possiamo ravvisare un percorso che, muovendo dall'esperienza weberniana, ha sostituito un certo tipo di accessibilità musicale – quello di frasi melodiche che tutti possono cogliere – con un tipo diverso: quello di un suono ad alta carica emozionale, un suono tremante, vibrante, esclamante, comprensibile ad ognuno senza necessità di traduzione. Su questa caratteristica stilistica di Sofija Gubajdulina si discusse abbondantemente all'Unione dei compositori durante l'esame dei *Cinque Studi*. «Manca ciò che noi definiamo melodia. Ciononostante, tutto è così perfettamente logico e ciò che segue pare fluire così naturalmente da ciò che precede che il fenomeno è pienamente convincente. Inoltre, se ne ricava un'ulteriore osservazione di grande interesse: benché sia assente la melodia, l'intera opera è densa di emozionalità e non può non risvegliare i moti del nostro animo» (Sergej Razorenov)[7]; «Il talento dell'autore ha saputo rendere poetico anche il tamburo» (Boris Kljuzner)[8]; «Ci troviamo in un nuovo e affascinante mondo musicale» (Oleg Grebenščikov)[9].

"*Concordanza*"

Concordanza è il lavoro strumentale in un'unica parte scritto nel 1971 su proposta dell'insieme cameristico ceco Musica viva, diretto da Zbyněk Vostřák e legato a Marek Kopelent, coautore con Sofija Gubajdulina di *Laudatio pacis*.

Concordanza è scritta per quel tipo di insieme strumentale che, dall'epoca della *Kammersymphonie* op. 9 di Arnold Schönberg, aveva assunto un carattere di stabilità, quasi a contrappeso della generale tendenza all'instabilità. Si tratta di quella che viene comunemente definita "orchestra di solisti", nella quale sono rappresentati singolarmente tutti gli strumenti presenti in un'orchestra sinfonica. Il lavoro di Gubajdulina è indirizzato a dieci musicisti (flauto, oboe, clarinetto, fagotto, corno, percussioni, violino, viola, violoncello e contrabbasso). Nel laboratorio creativo della compositrice, *Concordanza* ha rappresentato il momento di perfetta realizzazione del *metodo drammaturgico* nell'organizzazione di un lavoro strumentale.

Come sempre in Gubajdulina, il titolo conciso cela al suo interno, laconicamente formulata, l'idea centrale dell'intero lavoro, richiamando nel suo significato "concordia" e "consonanza". Nello sviluppo di questo pensiero centrale, la "concordia" e la "consonanza" finiscono per evidenziare le loro diverse gradazioni qualitative, fino a generare dal loro stesso interno il fenomeno polarmente opposto della "discor-

danza". Ne deriva che "concordanza" e "discordanza" sono reciprocamente in relazione, nella linguistica, come "opposizioni binarie" e, nel dramma, come "azione" e "contro-azione". E che fosse proprio un dramma quello che veniva recitato dai dieci strumenti fu subito evidente agli altri compositori, i primi a esprimere un giudizio sull'opera di Gubajdulina. Alfred Schnittke parlò della sua «forma drammatica» e Sergej Razorenov, a sua volta, rilevò: «*Concordanza* mi piace per i suoi chiaroscuri sonori [...] È ricca di straordinari contrasti retti da un perno drammaturgico»[10].

Nel linguaggio musicale del XX secolo è proprio il "parametro d'espressione" a realizzare concretamente i poli opposti del dramma e ambedue i lati dell'opposizione. La scuola dell'espressione si è appropriata di elementi immediatamente comprensibili senza necessità di traduzione, ad esempio modi di esecuzioni (un pungente staccato o un morbido legato), indicazioni dinamiche (*pianissimo* o *fortissimo*), registro (acuto o grave), colorazione armonica (una cedevole consonanza o un'inesorabile dissonanza), forma della linea melodica (densità o rarefazione, continuità o frammentarietà) e così via. In *Concordanza*, la distribuzione dei mezzi musicali per realizzare "azione" e "contro-azione" ha assunto il seguente aspetto:

"azione"

1. articolazione: legato
2. linea melodica regolare con stretti intervalli
3. accordo (monoritmia)
4. tessitura continua
5. testo esattamente determinato

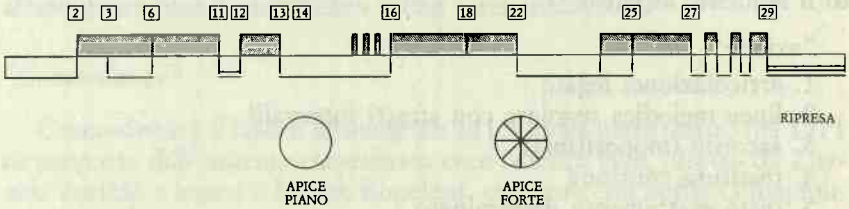
"contro-azione"

1. articolazione: staccato, non legato, tremolo, trillo, pizzicato, fioritura, rimbalzo degli archi, glissando degli ottoni, voci sibilanti
2. linea melodica balzellante con ampi intervalli
3. poliritmia
4. frammentarietà della tessitura
5. aleatorietà testuale.

In questo modo, grazie alle "opposizioni binarie", il "parametro d'espressione" è stato sottoposto a una tale elaborazione logica, è stato "grammaticalizzato" a tal punto da riuscire a evidenziare la propria funzionalità non meno di consonanza e dissonanza, tonica e dominante nell'armonia classica.

I fondamenti teorici in grado di spiegare le nuove leggi di una composizione come *Concordanza*, e colti intuitivamente dall'autore, venivano per l'appunto espressi in quegli anni nella drammaturgia strumentale di Viktor Bobrovskij. Egli, insieme con i suoi allievi e i prosecutori del-

la sua opera, ha elaborato il concetto di "tema drammaturgico", o "supertema", o "macrotema". Il macrotema, a differenza del tema tradizionalmente inteso, dura dall'inizio alla fine della composizione. Esso non deve necessariamente concretizzarsi in una melodia ma può essere espresso anche da altri mezzi del linguaggio musicale, compresi il momento articolare (legato - staccato) e la tessitura (continuità - frammentarietà). Si ha quindi che in *Concordanza* le forze di "azione" e "contro-azione", sopra riportate, altro non sono che due *macrotemi* o *temi drammaturgici*. Soltanto una nuova e più ampia comprensione del fenomeno del tematismo, quindi, può spiegare tematicamente, ma in modo diverso, la struttura di *Concordanza* o di opere consimili. L'insieme di mezzi musicali, utilizzati nell'"azione" e nella "contro-azione" dell'intero lavoro di Gubajdulina, segue coerentemente proprie linee strutturali, senza mai mutare né dal punto di vista semantico né da quello drammaturgico. I diversi strati "concordanza" (α) e "discordanza" (β) possono essere resi graficamente, indicando la "linea positiva" – cioè quella dell'"azione" – con una linea continua e la "linea negativa" – quella della "contro-azione" – con una linea tratteggiata:

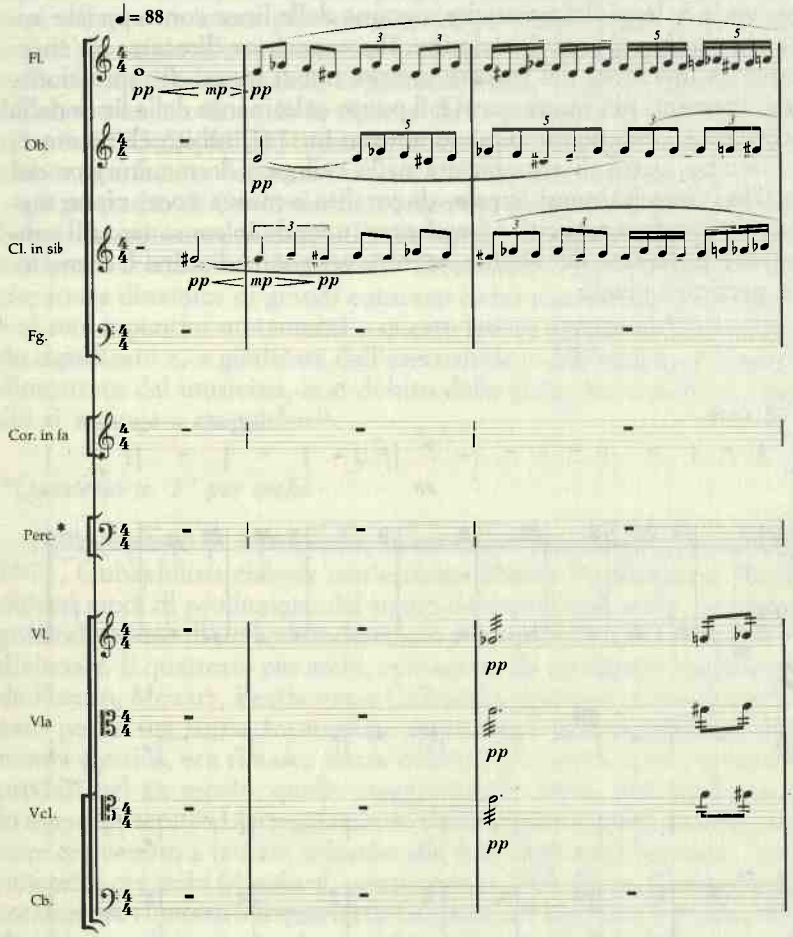


Un grafico di questo tipo illustra il procedimento stesso con cui Gubajdulina costruisce il pensiero logico delle proprie composizioni. Anche l'autore, infatti, a uno stadio pre-compositivo, realizza graficamente il progetto dell'opera, tenendo conto di tutti gli elementi, sonorità, tipi di espressione ecc.

Di fatto, lo sviluppo drammaturgico di *Concordanza* inizia con l'esposizione dello strato della "concordanza", espresso dall'eterofonia dei legni in legato. Tuttavia, questa immagine di quieta melodia di andamento popolare si fa subito più complessa e risente di una certa tensione espressa dal tremolo degli archi (es. 2).

L'attacco della "contro-azione", dello strato cioè della "discordanza", è brillantemente espresso dall'assolo del contrabbasso pizzicato (n. 2), con il suo brusco zigzagare melodico, l'alternarsi di pause e di repentine variazioni dinamiche. Il momento successivo è l'elaborazione contrappuntistica dei due strati "concordanza" e "discordanza" (n. 3). In condizioni di macrotematismo e di uso tematico del "parametro di espres-

Es. 2

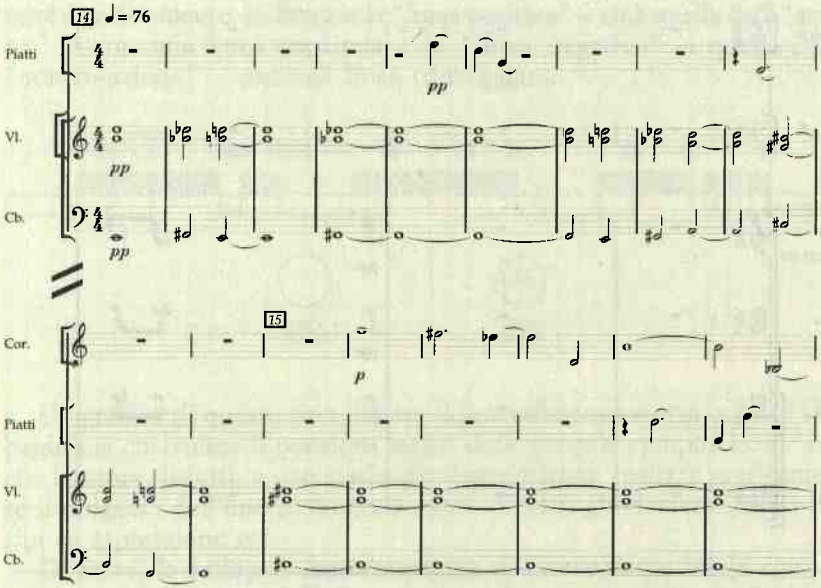


sione" il contrappunto di contrasto mantiene intatta tutta la sua forza ed è messo in atto dagli esecutori (in n. 3 tale contrappunto è costituito dal legato del fagotto e del corno in antitesi al pizzicato degli archi e al trillo del clarinetto). Occorre notare che Gubajdulina, pur non adottando in questo lavoro la tecnica seriale, vi svolge di tanto in tanto alcune serie dodecafoniche, offerte ora complete ora incomplete, con suoni ora ripetuti ora no. La loro introduzione, inoltre, non è legata a una precisa linea drammaturgica, cosicché abbiamo una serie di 11 suoni senza ripetizioni nel "disserrato" assolo del contrabbasso e una serie di 12 suo-

ni con ripetizioni nel nobile e melodioso assolo del violoncello (la lunga melodia in legato) prima del culmine della "concordia" (prima cioè di n. 4).

Seguendo le leggi drammatiche, ognuna delle linee contrapposte aumenta via via fino al proprio culmine. Il compositore dimostra un'enorme capacità inventiva nel trovare sempre nuovi mezzi di espressione. Uno dei momenti più interessanti è il punto culminante della linea della "concordanza", momento quasi sommesso (n. 14), subito eliminato e, nel contempo, vetta di armoniosità nello sviluppo drammaturgico del pezzo. Una sonorità quasi irreale, di coralità a mezza voce, viene raggiunta con grande semplicità e freschezza, unendo in consonanza il contrabbasso e il flautato del violino, mentre vengono ad unirsi il corno legato e persino i piatti:

Es. 3



Ma l'incanto quasi sacrale, raggiunto al culmine della "concordia", viene perfidamente spezzato. Nell'aria cominciano a diffondersi suoni sibilanti pronunciati dagli stessi orchestrali: chchch..., sh..., ch-tz-t, sh, ch-tz-p-k-ch... Questi suoni sibilanti, privi di qualsiasi linea melodica e vaganti ad altezze sempre diverse, distruggono il sublime idillio e lo sviluppo drammatico si apre in una "discordanza" esuberante di energia e pronta a condurre il pezzo al suo culmine dinamico conclusivo (n. 22).

Lo scontro tra "azione" e "contro-azione" si riflette nel carattere

espressivo della ripresa-coda (n. 29), in cui il tema iniziale riaffiora considerevolmente rafforzato nella propria "dissonanza". Al legato dei fiati si affianca un ancor più energico tremolo degli archi, determinando così il passaggio allo staccato dei fiati stessi. Tale mutamento del tema nella ripresa è paragonabile al procedimento, tipico in alcune opere di Mozart, secondo il quale la ripresa viene proposta in minore. In quest'opera di Gubajdulina, tuttavia, le tante peripezie tematiche traggono alimento soltanto dai mezzi offerti dall'espressività sonora.

A proposito di *Concordanza*, vorremmo riportare le parole di Alfred Schnittke ad essa dedicate: «Per le sue caratteristiche generali, per la sua forma drammatica – e dicendo "drammatica" non mi riferisco a qualche rozza dinamica di grandi contrasti bensì alla sua tacita espressività e ai suoi repentini mutamenti – questo lavoro appare un'opera di grande significato e, a giudicare dall'esecuzione e dall'esatta comprensione dimostrata dai musicisti, non dubito della gioia che essa deve recare a chi si accinge a eseguirla»[11].

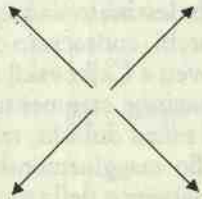
"Quartetto n. 1" per archi

Nel *Quartetto n. 1* per archi, in un unico movimento, composto nel 1971, Gubajdulina elabora con estrema libertà l'esplicazione sonora, i diversi modi di produzione del suono da parte degli archi, nonché il significato stesso di un lavoro destinato a un quartetto di formazione tradizionale. Il quartetto per archi, consacrato da un'illustre tradizione che da Haydn, Mozart, Beethoven e Čajkovskij conduce sino a Borodin, legato per la sua stessa formazione strumentale alla quadrifonia dell'armonia classica, era rimasto senza dubbio, tra tutti i generi musicali approdati nel XX secolo, quello maggiormente fedele alla tradizione che lo aveva generato. L'atteggiamento della musica sovietica verso tale genere era venuto a mutare soltanto alla fine degli anni Sessanta. Nel suo quartetto per archi (*Antifone*), composto nel 1968, Sergej Slonimskij aveva totalmente rinnovato il quartetto dal punto di vista concettuale, offrendo in tal modo uno stimolo assai fecondo per gli altri compositori interessati al rinnovamento. Slonimskij aveva introdotto nel quartetto per archi due innovazioni fondamentali: concrete inserzioni di coralità popolare russa ed elementi del "teatro strumentale", da lui già elaborati in altri lavori cameristici. La linea "coralizzante" del quartetto avrebbe più tardi condotto al *Quartetto n. 2* per archi di Alfred Schnittke (1980), mentre quella "teatralizzante" avrebbe portato in brevissimo tempo al *Quartetto n. 1* per archi di Sofija Gubajdulina. Nel timore di ricadere nelle vecchie tradizioni, per quanto fossero state espressioni di autentica genialità musicale, Gubajdulina ha cercato, nelle opere della maturità artistica, di evitare con estrema cura i generi classico-romantici, come la sonata per violoncello e pianoforte o il trio e il quartetto con

pianoforte. La sua produzione ha offerto, a tutt'oggi, soltanto tre quartetti per archi. Le ragioni che hanno allontanato la compositrice dalla musica da camera con pianoforte, facendole preferire il quartetto per archi, sono estremamente chiare se esaminate all'interno del suo stile. Il pianoforte ben temperato preclude pressoché ogni possibilità di usufruire del parametro più innovativo, quello dell'espressione musicale, ostacolando l'uso del microcromatismo. Alla creatività compositiva di Gubajdulina offrono possibilità assai maggiori gli archi, le percussioni e la voce umana. Tra il 1965 e il 1990, è stata composta per archi di diverso tipo la parte maggiore e più significativa delle sue opere (più di trenta).

Volgendosi per la prima volta al quartetto d'archi, Gubajdulina ha saputo creare, dal punto di vista concettuale, un lavoro che spicca per originalità anche tra le sue opere precedenti.

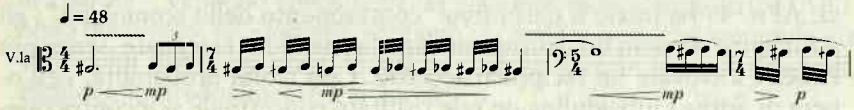
L'assoluta singolarità di ideazione del *Quartetto n. 1* è rappresentata innanzitutto da uno sviluppo del lavoro che tende inesorabilmente verso un polo negativo e distruttivo. Mentre in *Concordanza* la linea della *discordanza* aveva ancora un carattere di sudditanza, nel *Quartetto n. 1* essa domina in modo assoluto. L'idea generale dell'opera risiede nel graduale passaggio dell'insieme strumentale dalla concentrazione alla dispersione, comportando inoltre la migrazione dei solisti dal centro del palco ai suoi quattro angoli:



Trattandosi dell'idea fondamentale dell'intera struttura del *Quartetto*, essa viene realizzata in tutti i parametri e con tutti i mezzi del linguaggio musicale: ritmo, altezza del suono, dinamica, timbro e visualità. Spiega Gubajdulina: «Nel *Quartetto n. 1* è stata sofferta l'idea della *disintegrazione*. Qualcosa costringeva gli strumenti ad allontanarsi dall'unisono iniziale, a separarsi. Alla fine i solisti sono così lontani, seduti ai quattro angoli della scena, che non si sentono più. È come se la musica fosse impazzita, in preda a un'emozione totalmente negativa»[12].

Nello sviluppo musicale del *Quartetto*, dalla compattezza delle quattro parti all'unisono alla dissoluzione dei legami tra le diverse voci, vengono percorsi gli stadi successivi dello sfaldamento polifonico, ritmico, stereofonico, di tempo e di registro. Va osservato che l'unisono iniziale è già saturo di forze centrifughe. Fin dal primo momento, la nota sol diesis prende a vibrare e a crescere in trilli in quarti di tono:

Es. 4



Nonostante l'idea di uno sviluppo senza soluzione di continuità, il lento procedere verso la separazione delle voci assume l'aspetto di una composizione tripartita con schema ABA^{I} (C). Nella prima sezione (A) predominano i giochi di tessitura, nella seconda (B, da n. 9) si ha una sorta di azione ludica dapprima con un momento temporale, con grandi pause che incidono il tessuto musicale, poi con un momento spaziale (da n. 21), che porta il tessuto musicale a sfaldarsi in strati contrastanti e di registro sempre più distante. Nella terza sezione (A^{I} = C, da n. 40) vi è un ultimo ma vano tentativo di riconquistare l'unisono, giacché la separazione delle voci si fa ormai irreversibile.

Ogni successivo momento della forma musicale è accompagnato da nuove invenzioni nel campo dell'espressione. Nella prima sezione i vibrati e i trilli che avvolgono l'unisono sono subito seguiti da glissando e da quarti di tono che aumentano la tensione delle voci. Nella sonorità flautata dell'intero quartetto viene a crearsi un perfetto canone a quattro voci, di pregio assolutamente raro in una scrittura di questo tipo. Verso la conclusione della prima sezione gli strumenti abbracciano i registri estremi del quartetto, dal do più grave del violoncello fino alla terza ottava del violino.

La seconda sezione del lavoro presenta nuove e sensibili caratteristiche, grazie all'intersecarsi nel tessuto musicale di grandi pause della durata di un'intera battuta. Aumentando successivamente il volume e il diapason della tessitura, a partire dall'unisono di re4 (n. 21), si ha un occulto moto di scale nelle voci ai margini, fenomeno sempre ben udibile e di grande pregio nell'organizzazione interna dell'opera. Nella voce più acuta, ad esempio, in n. 21-25, fluisce per 25 battute il seguente tema nascosto: re, mi bemolle, mi, fa, sol, sol diesis, la, si bemolle, si (I ottava), mi, do diesis, re, mi bemolle, mi, fa, fa diesis, sol, sol diesis, si bemolle, si (II ottava), do, do diesis, re (III ottava). Tra n. 33 e n. 35, invece, per 19 battute, si ha la seguente figura a guisa di scala: mi, re, mi, fa, fa diesis, sol, la, si bemolle, si (III ottava), do, re, re bemolle, mi, fa, fa diesis (IV ottava), per poi giungere in glissando fino al suono più acuto del violino. L'autore pare quindi attenersi a un principio di illimitata espressività, tanto che in uno dei punti culminanti (n. 25) il suono acuto del violoncello imita lamenti umani in modo quantomai naturalistico.

Nella ripresa della terza sezione, ogni drammatico tentativo di ritornare all'unisono termina con una sempre maggiore divergenza delle voci. Al n. 49 ha inizio il definitivo "contrappunto dello scompiglio": gli strumenti, come in un delirio, suonano le parti loro assegnate, senza più riuscire a trovare un reciproco accordo. Con molta probabilità, nell'opera di Sofija Gubajdulina un tale risultato concettuale si incontra quest'unica volta. Di lì a qualche anno, infatti, nella sua arte verrà avviato un processo tendente a idee creative esattamente opposte. «Tra il 1975 e il 1976 – come riferisce Gubajdulina – ho iniziato intense ricerche volte all'integrazione, cercando di trovare per gli strumenti un "punto di vista comune", giacché l'anima stessa non era più in grado di esistere in un mondo di tale negatività»[13].

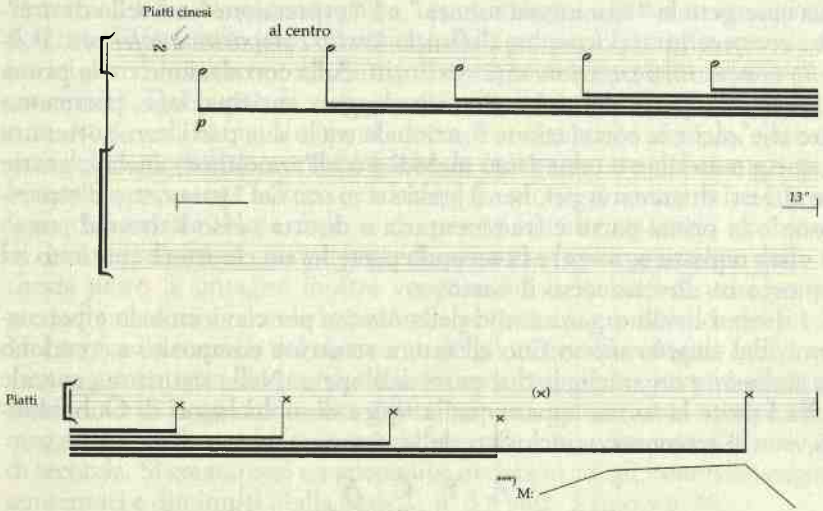
"Musica" per clavicembalo e percussioni della collezione di Mark Pekarskij

Il lavoro, in due parti, venne scritto nel 1972 per il percussionista Mark Pekarskij e il pianista Boris Berman. Nel complesso strumentale Gubajdulina inserì, accanto al cembalo europeo, percussioni di origine orientale, come piatti cinesi, chang e bjan-dzhun, e crotali. Gli strumenti orientali, come ha scritto la compositrice in una nota all'opera, «una volta combinati con il clavicembalo perdono la loro sfumatura geografico-spaziale e si inseriscono in un'azione musicale di più ampio respiro, in cui le diverse proprietà timbriche tendono a un ravvicinamento». Come a suo tempo Béla Bartók, nella *Musica per archi, percussione e celesta*, accostò pianoforte, xilofono, celesta, arpa e timpani, così anche Gubajdulina nella sua *Musica* per clavicembalo e percussioni (di fatto simile al lavoro di Bartók, trattandosi anche qui di musica per archi, tastiere e percussioni), creò un insieme timbrico di stupefacente organicità. Questo lavoro di Gubajdulina rappresenta un'opera di perfetta cesellatura, nella quale, sulla base della cosiddetta "fisionomia sonora", viene elaborato un linguaggio musicale che dispone di una propria grammatica, di sintassi, fonematica, morfologia e strutture compositive a vari livelli, cioè di tutte le qualità sistematiche necessarie, nonché di quei mezzi espressivi che rendono possibile la creazione di un'opera musicale. Lo sviluppo di un discorso musicale logico e articolato, basato sul materiale dell'espressività sonora, è raffrontabile all'analogo processo di creazione del *Klangrede*, avvenuto nell'Europa occidentale del XVIII secolo, soprattutto in Germania, e basato sulla melodia e sull'armonia (Riepel, Koch e Mattheson).

Nella *Musica* per clavicembalo e percussioni di Gubajdulina sono rappresentate tutte le unità linguistiche: fonema, lessema, sintagma, composizione. I *fonemi*, in questo caso, sono costituiti dalle diverse combinazioni possibili all'interno di un dato sistema timbrico: clavicembalo

e piatti, clavicembalo e chang, bjan-dzhung e crotali. I *lessemi* musicali, le "parole", vengono appositamente elaborati dalla compositrice. All'inizio del lavoro, ad esempio, abbiamo un'onda sonora che accumula via via i colpi di cinque piatti cinesi ad altezze diverse per poi diradarli, escludendo gradualmente dei suoni:

Es. 5



La "parola" musicale, quindi, viene come ad essere formata da "lettere" e "sillabe", cioè da singole note. Per Gubajdulina, la creazione della "parola" iniziale è legata all'idea e alla composizione dell'intera opera. Il titolo originale del lavoro era *Logogrifo*, cioè quel tipo di gioco enigmistico che, eliminando via via una lettera dalla parola madre, permette di formare altre parole di senso compiuto, ad esempio:

collagene
collage
colla
col

Il livello successivo è rappresentato dal *sintagma*, cioè da un'associazione di lessemi organizzata secondo una precisa logica. Gubajdulina ordina i propri lessemi musicali in una serie organizzata ritmicamente. All'inizio, ad esempio, da b. 1 fino a n. 4 abbiamo ben otto "parole" di questo tipo con relativo aumento o diminuzione di suoni:

5 - 6 - 7 - 8 - 23 - 63 - 14 - 11 suoni

Tale sintagma costituisce la prima sezione della prima parte dell'opera. Allorché nell'ultima sezione della medesima parte si giunge alla ripresa, la compositrice espone un sintagma formato dalle stesse otto "parole", principalmente caratterizzate però, in antitesi al momento iniziale dell'opera, da una progressiva diminuzione di suoni:

12 - 14 - 12 - 9 - 7 - 5 - 4 - 3 suoni

Tale correlazione tra la prima e l'ultima sezione della prima parte lascia emergere la "fisionomia sonora" e l'"espressione" a livello di *struttura compositiva* e potremmo definirla *livello compositivo inferiore*. Il *livello compositivo superiore* sarà costituito dalla correlazione tra la prima e la seconda parte del ciclo. Con una leggera anticipazione, potremmo dire che anche la correlazione funzionale tra le due parti non è ottenuta grazie a materiale e tematismo melodici o all'armonia o, ancora, grazie a contrasti drammaturgici, bensì grazie ai mezzi del "parametro d'espressione": la prima parte è frammentaria e diretta verso l'alto dal punto di vista registrico, mentre la seconda parte ha un carattere continuo ed è piuttosto diretta verso il basso.

I diversi livelli organizzativi della *Musica* per clavicembalo e percussioni, dal singolo suono fino all'intera struttura compositiva, rendono formalmente organiche le due parti dell'opera. Nella struttura generale della I parte la forma appare quella tipica di molti lavori di Gubajdulina, con il momento conclusivo della ripresa:

A B C A^1
batt. 1, n. 5, n. 7, n. 11, n. 13

Se le sezioni A e A^1 sono dominate dal "parametro d'espressione", nelle sezioni B e C compaiono melodie, armonie e persino allusioni a temi conosciuti. Tali sezioni, tuttavia, hanno un significato formale subordinato e il loro materiale è offerto intenzionalmente in modo impreciso. Tra le sottili allusioni risuonano le citazioni dal *Valzer* in do diesis minore di Chopin e dalla *Fuga* in sol minore dal I libro del *Clavicembalo ben temperato* di Bach. Nella musica d'avanguardia, le citazioni classiche divengono assai spesso come una sorta di ritornello nelle canzonette di successo, si fissano nella memoria assai più saldamente del materiale sonoro propriamente dell'autore. Gubajdulina riesce perfettamente a evitare tale imprevisto. Tre note del *Valzer* di Chopin, trasposte in si bemolle minore, risuonano al bjan-dzhun e ai crotali (n. 10); cinque note della *Fuga* di Bach risuonano al chang con una conclusione alterata al clavicembalo (n. 10, batt. 9-11 e n. 13). In tali paramenti esotici, esse suonano così vaghe e irreali che l'ascoltatore non crede alle proprie orecchie. Nella *Musica* per clavicembalo e percussioni di Gubajdulina, la fisionomia sonora è divenuta un rilevante momento tematico, mentre il tematismo melodico è divenuto lo sfondo sonoro.

Se confrontata con la prima parte, la seconda ricorda un finale di tipo classico, grazie alla "rotazione" del materiale, come in un rondò, e all'uniformità ritmica, come in un *perpetuum mobile*. Questa musica squillante e risoluta non racchiude in sé soltanto un impulso di energia, essa è come sprofondata nel caos dell'aleatorietà, dopo di che il moto pare avvolgersi su se stesso e, perdendo via via forza, fugge verso il basso. Iniziata a immagine e somiglianza di una qualsiasi sonata di Beethoven, la II parte si chiude come la *Sonata* in si bemolle minore di Chopin. I "lessemi" di questa seconda parte, i suoi sintagmi e la sua struttura compositiva differiscono per costruzione dalla prima. I lessemi non sono separati ma si inseriscono in sintagmi che procedono senza soluzione di continuità. Dal punto di vista strutturale, il lessema originale, di apertura, è una policronia, altrimenti detta "canone proporzionale" (agli ottavi del clavicembalo corrispondono le mezze durate del chang). Se il lessema rappresenta la linea verticale del canone, il sintagma ne è la sua linea orizzontale. Nota dopo nota, per 44 battute, secondo i contrasti di durata indicati, il canone procede per tutta la prima sezione della seconda parte. I sintagmi inoltre vengono ad arricchirsi di un ulteriore procedimento, di notevole importanza per tutta la grammatica del finale. Nel *perpetuum mobile* del clavicembalo gli intervalli vengono uniformemente aumentati e diminuiti, dalla seconda maggiore e minore alla terza minore, terza maggiore, quarta giusta, tritono, quinta, sesta minore, sesta maggiore e settima minore, per poi retrocedere nuovamente all'intervallo di seconda. Si creano così tre successive ondate in cui gli intervalli vengono aumentati e diminuiti (dalla batt. 1, n. 3 e batt. 3 fino a n. 6).

Grazie al *perpetuum mobile* neppure i sintagmi vengono separati l'uno dall'altro ma si inseriscono nella *struttura compositiva*. Il finale dell'opera racchiude tre sezioni, di cui quella centrale poggia su un aleatorio carattere polifonico. La terza sezione perde la struttura di canone e si fa sempre più simile all'ultima sezione della prima parte. Da n. 6 ha inizio la ripresa, che è però di segno opposto: anziché un moto verso l'alto, verso un registro luminoso, si ha uno scivolamento verso il basso, verso tenebrose sonorità, cioè verso la fine. Entrambe le parti del ciclo sono concepite in una severa emitonia, nella quale "si dispongono" persino i motivi tratti da Bach e Chopin.

Secondo un approccio analitico, la *Musica* per clavicembalo e percussioni si presenta come una costruzione oltremodo razionale, quasi che l'autore vi abbia sottoposto a un calcolo minuzioso ogni minimo particolare. Faremo notare che a tutti i livelli della "costruzione" si creano ondate sonore, sia nei lessemi della I parte, sia nei sintagmi della II parte, sia nella struttura compositiva di entrambe le parti. Sono ondate, queste, di respiro, di emozione, di pensiero e di discorso in naturale sviluppo. Nell'opera, come ebbe a dire Edison Denisov sempre a proposito di Sofija Gubajdulina, «manca la benché minima grafomania».

"Detto-II"

Detto-II, per violoncello e insieme strumentale, nacque nel 1972 su invito della famosa violoncellista moscovita Natal'ja Šachovskaja, a cui è dedicato. L'opera rappresenta un genere di concerto con un unico movimento a cui prende parte quel tipo di insieme strumentale definito "orchestra di solisti" e che Sofija Gubajdulina aveva utilizzato precedentemente in *Concordanza*. Tra le opere della compositrice, *Detto-II* precede *Detto-I*, la sonata per organo di cui nel 1978 venne elaborata la versione per organo e percussioni. *Detto-II*, inoltre, acquista una particolare importanza tra le opere del medesimo periodo, essendo inserito nella triade di concerti solisti che costituisce la "messa strumentale" - *proprium*: *Introitus* per pianoforte, *Offertorium* per violino e *Detto-II* come *Communio* (benché tale dicitura non compaia nella partitura). La parola "Detto" va intesa alla lettera, cioè nel suo significato italiano, e allude a un certo carattere narrativo della musica. La compositrice ha evitato nel titolo il termine "concerto", desiderando prevenire qualsiasi associazione ideale con la troppo consolidata tradizione del concerto per strumenti solisti. Le due parti che intervengono in *Detto-II*, il solista e l'insieme di strumentisti, sono in reciproco contrasto ma evitano un diretto confronto, essi ricordano piuttosto un pastore e i suoi parrocchiani, un predicatore e la folla. I loro rapporti attraversano diversi stadi: dall'incomprensione e dall'estraneità generale alla reciproca comprensione, prima interna alla folla poi estesa anche al predicatore. Come tipo di concerto, l'opera *Detto-II* offre una gamma vastissima di immagini musicali e di mezzi stilistici. Essa non è puramente limitata a un piano artistico interiore, lirico e psicologico, ma contiene altresì precise allusioni a vari generi, dallo scherzo grottesco alla danza. Il tono narrativo del lavoro conduce a un lungo susseguirsi di 11 episodi, l'ultimo dei quali rappresenta la ripresa conclusiva:

A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	A
b. 1,	n. 9,	12,	18,	21,	26,	31,	37,	41,	44,	48

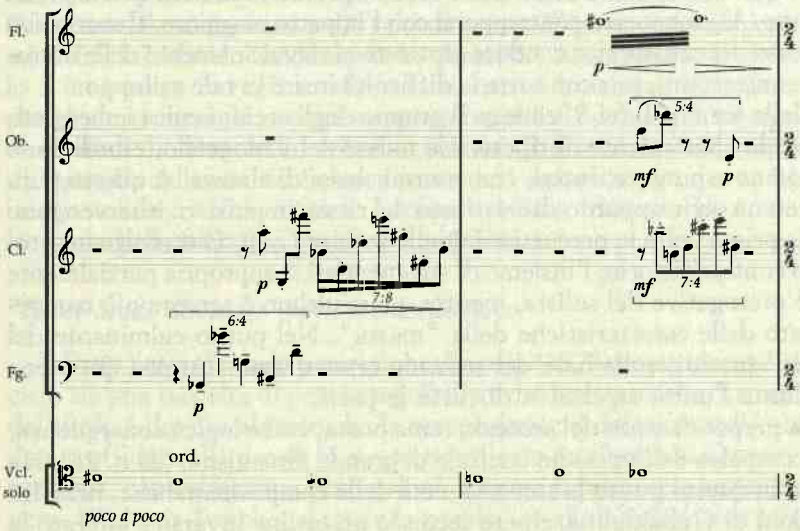
Al centro di questa configurazione, prima di n. 26, si ha la cesura principale, che offre le maggiori peripezie drammaturgiche dell'opera. La linea tracciata prima di n. 41 indica il passaggio verso la conclusione positiva. Gli episodi centrali, da n. 26, spiccano per la loro dinamica, per la presenza di segni appartenenti a generi diversi e per il tempo velocissimo. Nell'insieme, la lunga narrazione affidata agli 11 episodi si presenta come un'unica ondata sonora che, dopo un incremento progressivo, giunge al proprio declino.

Tuttavia, per quante siano le sezioni enumerabili all'interno della composizione e per quanto vasto sia il materiale utilizzato, l'abbondanza sonora del lavoro è riconducibile a *due* linee, a due "temi drammaturgici"

che si differenziano per tipo di espressione. La prima linea (α) è quella del canto, legato e privo di scioltezza, la seconda (β) è quella discontinua, lacerata e spezzata. Anche *Detto-II*, opera del 1972, possiede i propri momenti di "concordanza" e di "discordanza", evidenziati nettamente nel lavoro del 1971 di cui si è già parlato. Seguiamo ora il loro sviluppo.

La prima sezione di *Detto-II*, piuttosto ampia, propone gravemente l'idea, le immagini e i contrasti che stanno alla base dell'intera composizione. Le sue 38 battute captano l'attenzione dell'ascoltatore, con i due temi drammaturgici α e β reciprocamente in contrasto: α, il tema del violoncello, pare quasi sul proscenio, mentre β, il tema dei fiati, resta nel profondo della scena:

Es. 6



Il violoncello vi è presentato come una personalità a cui spetta una grande missione, padrona di un pensiero, di una fede e di una verità che deve trasmettere agli altri. L'assolo dello strumento procede per note lunghe e uniformi (interi), con un energico incremento degli intervalli, dai quarti di tono fino ai bruschi salti di settima, nona, un'ottava e mezza, due ottave e mezza, tre ottave e quattro ottave. Il tutto in 103 interi di note che si susseguono per 38 battute.

Il secondo tema (β), ai fiati (n. 1), si presenta, per le proprie caratteristiche, diametralmente opposto al primo, quello del violoncello, e offre un confronto tra consonanza e dissonanza dell'espressione:

violoncello
(consonanza dell'espressione)
1. articolazione: legato
2. uniformità ritmica
3. fluidità della linea melodica (ora palese ora nascosta)
4. continuità della tessitura

fiati
(dissonanza dell'espressione)
1. articolazione: staccato
2. caos ritmico
3. linea a sbalzi
4. tessitura frammentaria.

Nella concezione di *Detto-II*, il tema drammaturgico dei fiati cela in sé l'immagine della folla caotica. I due temi, esposti entrambi in questa prima sezione (A), vengono a contrapporsi con l'impatto maggiore. Il successivo percorso drammaturgico conduce piuttosto al riavvicinamento delle immagini contrastanti, pur con tutte le difficoltà insite in tale sviluppo.

Nella sezione B (n. 9) emerge il gruppo degli archi, i cui strumentisti, cercando chiaramente di ripetere le mosse del violoncello, esordiscono con 30 note puntate, interi, con enormi sbalzi di altezza. A questo punto, con un contrappunto di contrasto dal ritmo impulsivo, intervengono per la prima volta le percussioni. Nelle sezioni C, D, E si svolge un processo contraddittorio: l'insieme di strumentisti si appropria parzialmente delle prerogative del solista, mentre quest'ultimo è sempre più compenetrato dalle caratteristiche della "massa". Nel punto culminante del "tutti" (n. 23), sulla base del secondo tema drammaturgico (β), viene raggiunta l'unità espressiva di tutte le parti.

La preponderanza del secondo tema porta, come logica conseguenza, alla comparsa dell'episodio centrale di grande dinamismo (da n. 26). Ha inizio in questo punto la seconda metà della composizione che, nelle intenzioni di Gubajdulina, ripete secondo un ordine inverso e alterato la situazione drammaturgica delle prima metà. Le sezioni F e G procedono in tempo velocissimo e rappresentano l'acme dell'intera opera. Esse offrono alcune allusioni a generi diversi: la sezione F è uno scherzo derisorio, ricco di trilli, e un volitivo *perpetuum mobile* senza un solo momento di cantabile. Questo tipo di espressività è ben noto fin dai tempi della *Symphonie fantastique* di Berlioz, con il famoso "Songe d'une nuit du Sabbat". La sezione G (da n. 31) è difficilmente raffrontabile con alcunché di conosciuto, trattandosi quasi di una danza veloce, con nette divisioni ritmiche, eseguita dal flautato degli archi in staccato.

Nei punti culminanti, queste strane scenette di genere sono attraversate da furiosi trilli e tremoli del violoncello. Una repentina quanto inat-

tesa frattura si ha con l'intervento del pacato canto del flauto (batt. 41). A partire da tale momento, le parti di tutti gli archi e di tutti i fiati, con l'articolazione soltanto in legato, vengono esposte in un tessuto polimelodico ampio e spiegato. La sezione K (n. 44) costituisce un acme a bassa voce, dove gli strumenti (gli archi con sordino) si raccolgono in accordi sommessi, creando un insolito corale dagli ampi "respiri", dovuti agli sbalzi di tutte le voci in glissando.

Di grande effetto sono le stupende immagini della ripresa conclusiva (A^I, n. 48), che ripropone nel suo complesso la concezione generale di *Detto-II*. La ripresa della prima sezione apporta alcuni mutamenti di segno inverso al materiale musicale precedente. Come all'inizio, anche qui la melodia del violoncello, con 59 note lunghe e uniformi, contrasta con le note brevi dell'insieme di strumentisti. Tra di essi, però, non vi è contraddizione, rispettando tutti l'identico segno espressivo del legato. La parte del violoncello, inoltre, esegue un percorso registrico inverso a quello iniziale: la melodia procede dal basso verso l'alto anziché dall'alto verso il basso e dal cromatismo e dai salti di intervalli passa a restringere questi ultimi scivolando fluidamente in quarti di tono. Quando il violoncello si leva verso un registro alto e luminoso, si innalzano di registro anche gli altri strumenti, mentre sempre più nitidi si odono i timbri argentini e celestiali di campanelli, crotali e celesta. Il materiale drammaturgico di *Detto-II*, nella sua ricchezza di momenti espressivi, risulta compreso in una solida cornice estetica. La verità dello spirito si offre come bellezza, la bellezza come verità dello spirito.

"Dieci Studi (Preludi)" per violoncello solo

I *Dieci Studi (Preludi)* per violoncello solo (1974) costituiscono sia un ciclo sia una raccolta di pezzi eseguibili anche isolatamente. La variante del titolo è dovuta al fatto che la compositrice li definì "studi", intendendo affidare alla parola lo stesso significato attribuito ai *Cinque Studi* per arpa, contrabbasso e percussioni, mentre il primo esecutore dell'opera, Vladimir Toncha, al quale la parola "studio" richiamava soltanto la parola "esercizio", ne mutò il nome in "preludi". Fu con il titolo *Dieci Preludi* che la composizione venne per la prima volta pubblicata.

Come i *Cinque Studi*, anche i *Dieci Preludi* rappresentano un'opera chiave nello stile di Gubajdulina. Il lavoro nacque a seguito dell'invito, pervenuto alla compositrice da Novosibirsk, di scrivere alcuni pezzi per una raccolta di carattere pedagogico. Vladimir Toncha, oggi docente presso l'Istituto pedagogico-musicale "Gnesiny" di Mosca, fu il primo esecutore del ciclo, palesandosi in quell'occasione come figura oltremodo promettente nell'arte dell'esecuzione moderna e come esecutore privilegiato delle creazioni di Sofija Gubajdulina, quasi un suo coautore. La prima esecuzione della musica di Gubajdulina che Vladimir Toncha of-

frì al pubblico lasciò negli ascoltatori la sensazione di un prodigio, quasi che l'esecutore stesso, il suo violoncello e la musica di Gubajdulina fossero plasmati di un'unica sostanza, di un unico atto creativo. Da quel giorno egli divenne un partner fisso della compositrice e per lui vennero scritti lavori di grande importanza, come *In croce* e *Sette parole*. Le loro apparizioni in concerto conseguirono grandiosi successi sia all'autore sia all'esecutore e furono tra i momenti destinati a guadagnare a Sofija Gubajdulina la fama mondiale. *In croce* e *Sette parole*, tuttavia, sono lavori per insiemi strumentali. Le esibizioni di Toncha, invece, come solista nei *Dieci Studi*, lasciarono e lasciano ancora oggi l'impressione di un avvenimento "fantascientifico", e questo presso i più diversi uditori del mondo, da Mosca alla Siberia, dal Giappone agli Stati Uniti, e ancora in molte altre città e paesi. La compositrice, inoltre, non può fare a meno di meravigliarsi ogni volta della capacità del musicista di suonare in modo nuovo. Lo stesso Toncha riferisce in un'intervista: «Sofija Asgatovna è tra i miei compositori più amati. L'esecuzione delle sue opere è per me una fonte di gioia e nel contempo un mezzo per l'autoespressione. Sono convinto che non si possa amare profondamente l'arte classica senza vivere nel presente, senza accogliere nell'animo quanto vi è di meglio nella musica contemporanea. E la musica di Gubajdulina, come quella di Alfred Schnittke, è un nostro patrimonio nazionale»[14].

I *Dieci Studi* per violoncello solo, volti ad arricchire la tecnica compositiva di Gubajdulina, divennero studi sull'*espressione musicale*. Vorremmo ricordare una breve annotazione inviata dalla compositrice a Toncha, in occasione di un concerto in cui egli avrebbe eseguito 9 dei "preludi", tralasciando il n. 8.

> Si tratta di miniature che esprimono contrapposte polarità nell'ambito della riproduzione sonora dello strumento a corda; sono piccole scene in cui intervengono come personaggi: 1) singoli componenti del gruppo strumentale; 2) modi di riproduzione del suono; 3) tratteggi diversi, come:
> 1. staccato - legato
> 2. legato - staccato
> 3. con sordino - senza sordino
> 4. ricochet
> 5. sul ponticello - ordinario - sul tasto
> 6. flautato
> 7. al tacco - punta d'arco
> 8. pizzicato - arco
> 9. con le dita
>
> In quasi tutti i pezzi agisce l'interrelazione delle contrapposizioni abbinate.

Lo studio n. 8, rimasto escluso, porta il titolo "Arco - pizzicato". Notiamo ancora un'ennesima divergenza: in stampa l'ultimo pezzo è chiamato "Senza arco", mentre nell'annotazione dell'autore abbiamo "Con le dita", il tipo di articolazione più amato dalla compositrice.

Il titolo dello Studio n. 1, "Staccato - legato", ha un valore quasi simbolico ed enuncia per l'appunto quei procedimenti per ricavare il suono che possono considerarsi l'opposizione primaria nella scala espressiva musicale della seconda metà del XX secolo. Le due fasi compositive di questa pagina musicale obbediscono alla logica emozionale di diversi momenti: progressivo incremento, acme e declino dell'espressione. Le frasi in staccato, separate dapprima da pause, vanno via via infittendosi, si accumulano fino a perdere ogni soluzione di continuità. Al culmine di tale crescendo incontriamo una frattura qualitativa: l'accumulo quantitativo degli staccato trapassa in un legato qualitativamente più energico e imperiosamente ricco di sonorità.

Lo Studio n. 2, "Legato - staccato", non offre alcun retrogrado al n. 1, ma gli si contrappone per una dinamica assai maggiore, per ricchezza di suoni e contrasto interno. Il materiale non si limita ad essere trattato secondo le due articolazioni enunciate nel titolo, anzi, vi sono introdotti tremori di trilli ed esclamazioni in glissando. Questo studio, presentandosi all'interno del ciclo come una "parte di sonata", data la ricchezza intellettuale del suo contenuto, è costruito su tre tipi di espressività: trilli vibranti, eccitati "sospiri" in legato e un tema a note doppie, ritmicamente scandito, che inizia con un doppio glissando. Sul piano strutturale, il primo e il secondo tipo di espressività è paragonabile ai due elementi di una parte principale, il terzo, invece, a una parte "a latere". Lo Studio si chiude in un culminante *forte - fortissimo*, indicazioni abbastanza atipiche nel rilievo dinamico della forma musicale di Gubajdulina.

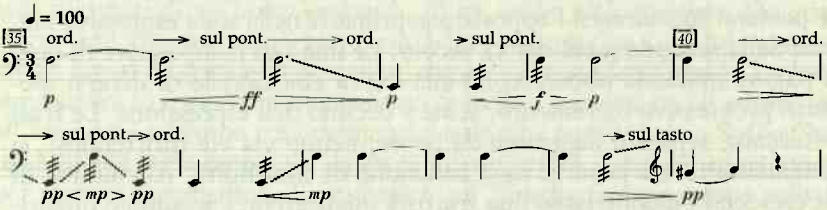
Lo Studio n. 3, "Con sordino - senza sordino", e il n. 4, "Ricochet", rappresentano due opposizioni binarie. I loro elementi espressivi sono:

Studio n. 3	*Studio n. 4*
legato	ricochet
monofonia melodica	accordi
(orizzontale)	(verticale)
intervalli di seconda	ampi intervalli
continuità	frammentarietà

Il pezzo n. 5, "Sul ponticello - ordinario - sul tasto", rappresenta uno studio su "trasformazioni chimiche" del suono che avvengono dinnanzi agli occhi dell'ascoltatore. Il glissando colpisce l'orecchio come passaggio sia da un tono all'altro sia da una sezione timbrica della corda ad un'altra (es. 7).

Nello Studio n. 6, "Flautato", la compositrice, fedele alle "opposizioni binarie", affida ai flautati un carattere emotivo contrastante: *giocoso e doloroso*. I flautati del *giocoso* sono uniti dal ritmo vivace di una tarantella *staccato*, mentre i flautati del *doloroso* sono *legato*, con un corposo vibrato e una libera esposizione fuori battuta. Trionfano qui anche le serene triadi maggiori, che, in seguito avranno tanta importanza

Es. 7



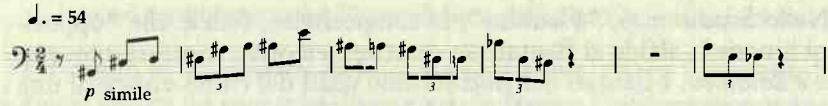
dal punto di vista drammaturgico in lavori come *Giardino di gioia e di tristezza*, *Sette parole* e altri ancora.

Anche il preludio n. 7, "Al tacco - punta d'arco", autentico studio di *perpetuum mobile*, racchiude la propria "alchimia" di trasformazioni, indicata già nel titolo. Da un pesante e ben articolato *al tacco* nel registro grave, attraverso un *détaché* al registro mediano e una lunghissima scala cromatica ascendente, avviene una morbida modulazione verso i movimenti leggeri *da punta d'arco*.

Nello Studio n. 8, "Arco - pizzicato", lo slancio musicale *d'arco* (sul tipo del "volo di Šmel'" di Rimskij-Korsakov) si contrappone a uno scherzo *pizzicato*, bizzarro quanto spigoloso (come nella *Quarta Sinfonia* di Čajkovskij). Lo Studio n. 9, "Pizzicato - arco", non costituisce una variante simmetrica del precedente, quanto un'antitesi psicologica e stilistica. Il "pizzicato glissando" tipicamente weberniano, e le "scale" a grossi balzi ascendenti nel canto "d'arco" dipingono un quadro di impressionante profondità esoterica.

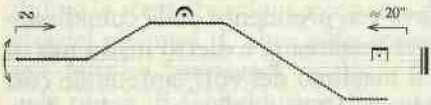
Lo Studio n. 10, "Senza arco" (ovvero "Con le dita"), rappresenta uno stupendo coronamento dell'intero ciclo. Si tratta veramente del pezzo di chiusura, sia per la forma variata in guisa strofica (i ripetuti ritorni della stessa frase rallentano il moto dell'intero ciclo), sia per l'ineffabile densità emotiva che gli espedienti dell'espressività sonora riescono a comunicare. Questo stesso tipo di tema finale acquista nell'arte di Gubajdulina il significato semantico di una "chiusura in tristezza":

Es. 8



Questo tema non è privo di una certa somiglianza sia funzionale sia strutturale con la melodia della "triste rassegnazione" esposta dal chang nel finale di *L'ora dell'anima*. Lo Studio n. 10 viene eseguito "con le dita", articolazione alquanto inconsueta, facendo battere le corde sulla cordiera. Lasciano ancor più stupiti altri tipi di espressione violoncellistica che, a tutt'oggi, non hanno trovato modi soddisfacenti di notazione sul pentagramma. Ricordiamo ad esempio quel particolare tremolo che deve ricordare il tremolo del tamburo piccolo, o il movimento lungo la corda in "tremolo glissando". All'ultima battuta lo spartito offre il seguente disegno:

Es. 9



Questa melodica cadenza di commiato, nella sua reale esecuzione, lascia ammaliato ogni ascoltatore.

Per l'essenza stessa della musica di Gubajdulina, vi è un significato particolare nel fatto che il materiale musicale più recondito, come la musica dello studio conclusivo, venga affidato dalla compositrice alle mani, alle dita dell'esecutore e non all'archetto-intermediario. Le correnti biologiche della persona passano direttamente dalla mano alla corda, instaurando con essa un vivo legame. Nell'interpretazione di Gubajdulina, gli strumenti ad arco della tradizione europea possono anche trasformarsi in strumenti a corde pizzicate, in grado così di generare, nel contatto tra le corde e i polpastrelli delle dita, quel calore e quell'intimità che rafforzano il senso di verità della sua musica.

"*Quattro*"

Quattro per due trombe e due tromboni, del 1974, è una miniatura in un movimento, della durata complessiva di sette minuti, con elementi di "teatro strumentale". Fu composta su commissione di Leonid Cumov, trombettista e docente presso il Conservatorio di Mosca, il quale pensava di affidarne l'esecuzione ad un gruppo di allievi. Su richiesta di questo musicista, Sofija Gubajdulina compose un numero considerevole di opere per ottoni: oltre a *Quattro*, il *Trio* per tre trombe (1976), le *Due Ballate* per due trombe e pianoforte (1975), la *Romanza senza parole* per tromba e pianoforte (1977). Leonid Cumov intendeva sia ampliare il tradizionale repertorio per ottoni con opere di nuova ispirazione e composizione, sia offrire alle opere di Gubajdulina, prive di rico-

noscimenti ufficiali e, di norma, mai eseguite in pubblico, la possibilità di essere eseguite e pubblicate. Dal punto di vista tecnico, *Quattro* risultò un brano troppo complesso per le capacità esecutive degli allievi, soprattutto a causa della difficilissima parte dei tromboni. Leonid Cumov prese parte alla sua prima esecuzione, che si svolse nell'ambito della rassegna di concerti dell'Unione dei compositori; fra gli spettatori sedeva anche Dmitrij Šostakovič, che accolse il brano con grande entusiasmo e calorosi applausi. Desidero ricordare che Šostakovič, grande musicista e strenuo oppositore dell'oppressione esercitata sull'arte dalla dittatura staliniana, quando ne ebbe la possibilità, sostenne e aiutò i giovani colleghi compositori come Edison Denisov, Rodion Ščedrin, Alfred Schnittke, Sofija Gubajdulina e molti altri. Egli aveva avuto occasione di apprezzare le qualità della giovane Gubajdulina all'esame di ammissione al Conservatorio di Mosca, dove era presidente della commissione esaminatrice statale, la quale, eccezionalmente e dietro insistenza di Šostakovič, assegnò a Gubajdulina il massimo dei voti, aprendole così luminose prospettive per il futuro. Ma nel 1975, negli anni più bui della cosiddetta "stagnazione" all'interno della società sovietica, Šostakovič morì.

Se confrontiamo *Quattro* con le altre opere di Gubajdulina, caratterizzate da grande intensità artistica e da ampie proporzioni, esso, con la sua durata complessiva di sette minuti, risulta essere il brano più breve e forse anche più modesto; tuttavia, proprio grazie a quest'opera è possibile osservare l'evoluzione, lo sviluppo e la trasformazione del linguaggio musicale di Gubajdulina. L'aspetto innovativo a livello musicale è qui rappresentato dagli elementi del "teatro strumentale" *applicati agli ottoni*. Tre anni prima, per la prima volta, ella aveva coerentemente sviluppato i principi del "teatro strumentale" nel *Quartetto n. 1* per archi. Un impulso creativo completamente diverso la indusse a riproporre quest'idea sotto forma di un quartetto di ottoni. Nel 1970, durante il festival "Autunno di Varsavia", l'esibizione di un gruppo di musicisti diretti da Tom Pren suscitò in lei un'emozione profondissima; in modo particolare l'avevano colpita i tromboni che, eseguendo con i padiglioni movimenti diversi, davano l'impressione ora di parlare, ora di cercare qualcosa caduto in terra, ora di danzare. Questa continuazione della musica nel movimento gestuale, ovvero nell'azione scenica, sembrava dischiudere nuovi orizzonti alla musica strumentale in senso stretto o "musica assoluta". In *Quattro* di Gubajdulina questa sorta di "musica gestuale" o "paramusica gestuale" diventa un personaggio non parlante all'interno della composizione.

Un altro elemento innovativo raggiunge in quest'opera la sua forma definitiva ed è la progressione ritmica nel suo duplice significato di aumento del numero di suoni e aumento della loro durata.

In *Quattro* prevale la prima (1, 2, 3, 4, 5, 7), che però non si presenta

come una sequenza costruita secondo una regola precisa, ma come una successione di motivi di diverse dimensioni, collegati senza un criterio preciso. L'incremento progressivo di durata compare invece nella cadenza del trombone solista: 3 ♪, ♪, ♩, ♩., 𝅗𝅥 e ♪, ♩, ♩., 𝅗𝅥, 𝅗𝅥

Nel brano *Quattro* si nota una sorta di cristallizzazione del linguaggio di Gubajdulina, i cui mezzi musicali si raccolgono attorno a due poli. Un polo comprende gli elementi comuni a tutta la musica del XX secolo: l'emitonia uniforme e continua, come, per esempio, in Webern; la disposizione melodica lineare, che rappresenta uno scivolamento, più spesso dissimulato, ma talvolta evidente, lungo la scala (cromatica o, talvolta, diatonica); l'uso dell'antico sistema dell'*additio*. Questi elementi comuni alla tradizione novecentesca svolgono in ogni opera di Gubajdulina la stessa funzione ricoperta dal sistema mensurale nelle opere dei classici viennesi. L'altro polo comprende i mezzi musicali che potremmo definire "personali" e che, a livello strutturale, plasmano ogni singola opera di Gubajdulina: fra questi si può citare il "parametro d'espressione", strettamente collegato, secondo Gubajdulina, al parametro del ritmo.

Il brano *Quattro* è composto da due frasi, dalla cadenza del trombone e dal finale. La prima frase è affidata ai tromboni, che rivolgono amichevolmente i padiglioni gli uni verso gli altri, mentre, contemporaneamente, le due trombe voltano loro le spalle ostilmente, volgendo di lato i padiglioni. Il contenuto musicale è rappresentato da motivi a 1, poi a 2, 3, 4, 5, 7 note, che, emesse inizialmente a lunghi intervalli, vanno sempre più raccogliendosi, sino a formare un tessuto continuo, in cui non compare tuttavia il legato. Gli elementi "dissonanti" e cioè staccato, non legato, frullato ecc. occupano tutta la prima frase, in cui il complesso dei fiati costituisce un rumoroso "quartetto della discordia". Nella seconda frase il rapporto fra le due coppie di strumenti si addolcisce: mentre le trombe ripetono il frammentario motivo dei tromboni, con i padiglioni rivolti verso il pubblico, i tromboni "tessono" i suoni lunghi e concilianti di un legato. La difficilissima cadenza del trombone è tuttavia piena di "lessemi" tragici e solo nel finale l'intero quartetto rivolge amichevolmente i padiglioni verso l'alto, emettendo, però, suoni dissonanti nel senso più pieno del termine, sia con intervalli di seconda minore in *fff* sia con l'articolazione (trilli, frullato, ecc.).

Il "teatro strumentale" può rivelarsi infido e pericoloso. Durante la fase elaborativa, Sofija Gubajdulina aveva pensato a *Quattro* come a un'opera non priva di risvolti tragici e di elementi religiosi. Quando però il brano venne eseguito sul palcoscenico, i suoi momenti giocosi vennero recepiti dall'ascoltatore come ridicoli e buffoneschi. Non a caso gli esperti di "teatro strumentale" paragonarono *Quattro* a uno "specchio deformante", a una farsa, a un'operetta e non a caso, nel corso del

dibattito su *Quattro*, furono espressi dai compositori pareri molto divergenti. Viktor Suslin affermò: «Sofija si è qui rivolta senza esitazione verso il genere comico, un comico, tuttavia, non privo di crudeltà, di enfasi, di teatralità»[15]. Alfred Schnittke dichiarò invece: «Per la sua serietà e severità ricorda, in taluni momenti, la musica di Varèse, non tanto nel contenuto musicale, quanto nei rapporti timbrici»[16].

"Concerto" per fagotto e strumenti ad arco gravi

Il *Concerto* per fagotto e archi in cinque movimenti (1975) è dedicato a Valerij Popov. È questa l'unica opera a cui Gubajdulina, fino al 1990, abbia dato il nome di "concerto". I concerti per violoncello, pianoforte e violino portano, invece, i titoli di *Detto-II*, *Introitus*, *Offertorium*. Coerentemente con il titolo, che dà, come sempre nelle opere di Gubajdulina, una sintetica indicazione del carattere del brano, questa è la composizione più antitetica, conflittuale e, in certo senso, "contraddittoria" della compositrice. Da questo momento un altro grandissimo musicista, il "re del fagotto" Valerij Popov, entra nella sfera artistica di Sofija Gubajdulina, che egli accompagnerà fino all'apice della carriera. Accanto al "corpus di composizioni dedicate a Toncha", viene a costituirsi un "corpus di composizioni dedicate a Popov", comprendente il *Concerto* per fagotto, il *Duo-Sonata* per due fagotti (1977), *Quasi hoquetus* per pianoforte, viola e fagotto (1985).

La musica da camera attira Gubajdulina: in essa, più che nei generi monumentali e solenni, la compositrice riesce ad esprimere la sua vena artistica, talvolta capricciosa e stravagante. La futura autrice di *Introitus* e *Offertorium* sceglie quale protagonista di quest'opera un "piccolo uomo", simile ai personaggi dei film di Chaplin. L'importanza di questo personaggio nella storia della musica sovietica deve ancora essere approfondita; esso occupa certamente un posto di grande rilievo nella produzione di Dmitrij Šostakovič, nell'amaro sarcasmo della sua musica, nell'evidente simbolismo, per esempio, della ricorrente filastrocca odessita *Il pulcino arrostito*. Il classico tipo russo del "piccolo uomo" compare nella sua forma più compiuta nell'opera di Aleksandr Cholminov *Il cappotto*, tratta dal racconto di Nikolaj Gogol'. Il *Concerto* per fagotto fu composto negli stessi anni de *L'ora dell'anima*, ed effettivamente vi è una somiglianza fra queste due opere; la grandiosità della tessitura vocale e sinfonica, tuttavia, e i sublimi versi di Marina Cvetaeva, preservano *L'ora dell'anima* da ogni cedimento alla banale prosaicità, non del tutto assente nel *Concerto* per fagotto. Per quanto concerne il tema del "piccolo uomo" e i suoi legami con specifici episodi biografici, non credo sia necessario dilungarsi con gli esempi; è sufficiente esaminare gli stenogrammi del dibattito, tenutosi il 25 settembre 1975 e il 1° ottobre all'Unione dei compositori, in merito al *Concerto* per fagotto di Gu-

bajdulina. Serafim Tulikov, presidente della sezione moscovita dell'Unione dei compositori, nonché autore di canzoni di consumo, dichiarò: «Molto probabilmente, non sarà proprio il caso di eseguire questo brano nei concerti precongressuali». Al termine del dibattito si giunse alla decisione di non inserire il *Concerto* per fagotto nei programmi concertistici, aggiungendo inoltre che «il ramo va spezzato».

Di solito, nei concerti per orchestra e strumento solista, a quest'ultimo spetta un ruolo solenne, egli è il protagonista e riporta sempre la vittoria nella lotta psicologica ingaggiata con l'orchestra; nel *Concerto* per fagotto di Gubajdulina al protagonista tocca un destino opposto. Il solista non è l'eroe nel senso pieno e tradizionale del termine, egli, infatti, soccombe sotto i colpi infertigli dalla realtà circostante, per poi ripiegare su una posizione subalterna e gregaria, più gradita alla "massa".

Nella drammaturgia del *Concerto* per fagotto è indicato dall'autrice stessa il ruolo degli "strumenti ad arco bassi", dove "basso" indica non solo il registro (4 violoncelli e 3 contrabbassi, assenza assoluta di violini e viole), ma anche il "ruolo basso", secondario, affidato loro nella drammaturgia dell'opera.

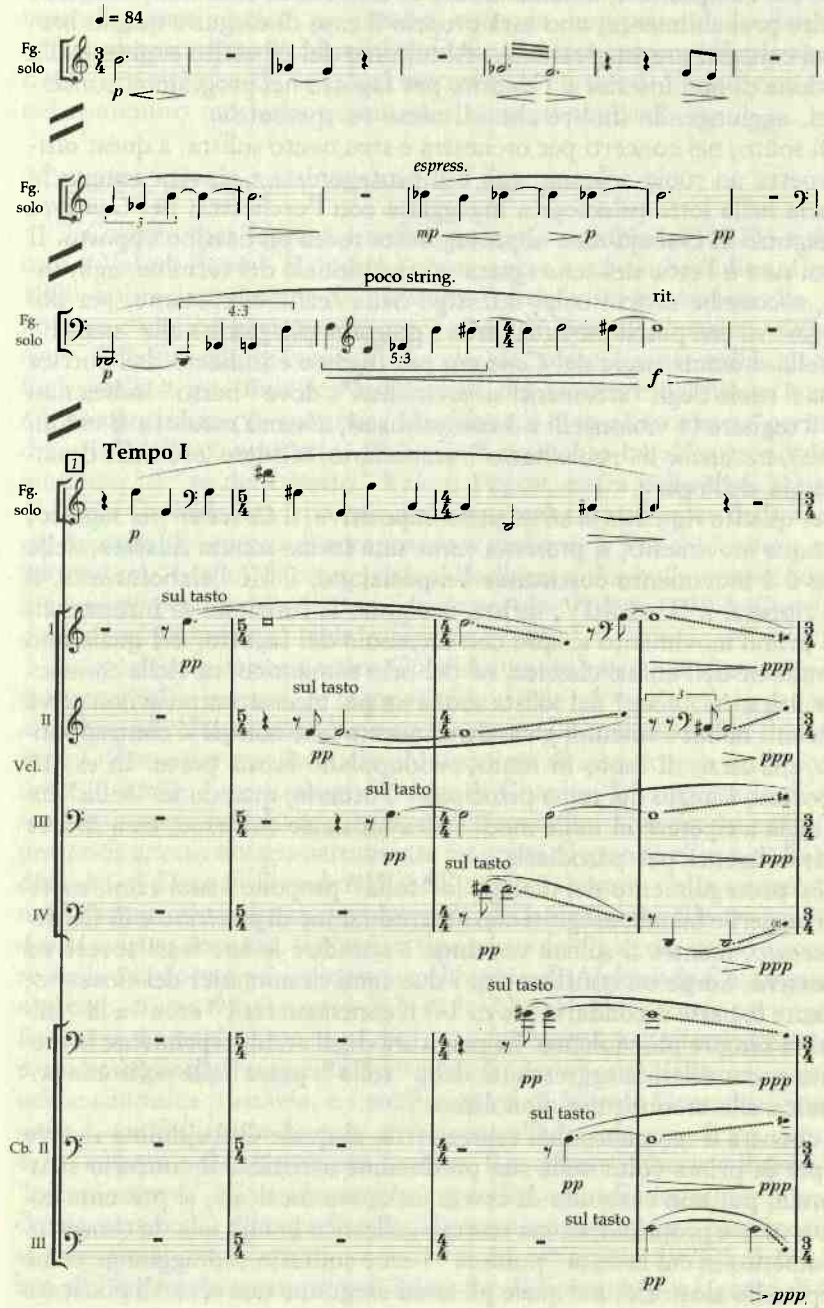
Per quanto riguarda la struttura compositiva, il *Concerto* per fagotto, in cinque movimenti, si presenta come una forma-sonata dilatata, nella quale il I movimento costituisce l'esposizione, il III l'elaborazione, il V la ripresa, il II ed il IV, infine, svolgono la funzione di intermezzi.

Il primo movimento si apre con un assolo del fagotto, nel quale non c'è nulla né dell'enfasi classica, né del brio romantico, né della commozione lirica. La "voce" del solista suona un po' incerta, tuttavia non priva di accenti nobili e solenni; gli archi in questa fase non gli si contrappongono, ma anzi, di tanto in tanto, raddoppiano la sua parte. In es. 10 è riportato l'inizio del tema principale. Tuttavia, quando la "folla" incomincia a ripetere in mille modi l'idea musicale dell'eroe, essa finisce inevitabilmente per parodiarla.

Nel proseguimento del dialogo la "folla" propone i suoi temi, motivetti leggeri e banali, eseguiti con l'introduzione di *pizzicato* e di flautati *staccato*, mentre il solista continua a scandire le sue frasi severe ed espressive. Sorge un conflitto fra i due temi drammatici del *Concerto*. Durante la parte secondaria (da n. 14) il contrasto fra l'"eroe" e la "folla" si fa sempre più violento. La partitura degli archi, esprimente la crescente e sconsiderata aggressività della "folla", passa dalla polifonia poliritmica alla monoritmia monolitica.

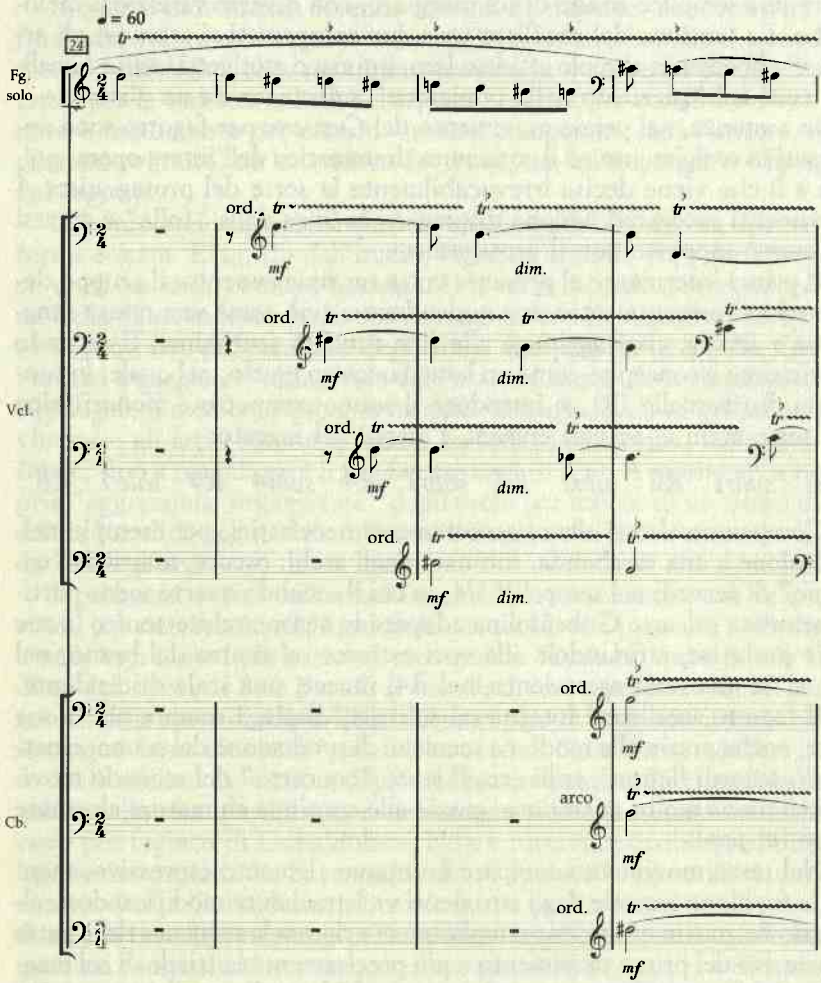
Subentra il momento dell'espressività, al quale Gubajdulina ricorre qui per la prima volta nella sua produzione artistica. Il concerto strumentale, pur non cessando di essere un'opera musicale, si presenta come un vero e proprio dramma teatrale, allestito in una sala da concerto. Il momento in cui la folla "punisce" l'eroe solitario sopraggiunge come un episodio aleatorio, nel quale gli archi eseguono una serie di pizzicato

Es. 10


♩= 84
Fg. solo
p
espress.
mp
p
pp
poco string.
rit.
4:3
5:3
f
Tempo I
1
sul tasto
pp
ppp
Vcl.
I
II
III
IV
Cb. II
III

e *col legno*, come se realisticamente *"pizzicassero" e "picchiassero" l'eroe* (n. 23). A quest'ultimo non resta che *il pianto e lo stridore di denti*, espressi dal fagotto con una lunga e tremante frase discendente, accompagnata dai trilli beffardi degli archi:

Es. 11



L'autrice avrebbe voluto che questo episodio venisse eseguito e inteso come un momento di distruzione e di annientamento. Da una simile accentuazione estrema dell'espressività nacque il "teatro nell'orchestra".

Nell'intendimento dell'autrice, gli episodi, di cui si compone una sua opera, devono essere nitidi, vivi, palpabili e forse per questo motivo si è parlato di un persistente legame con la tradizione del *realismo* russo.

Il momento drammatico ora illustrato rappresenta una svolta decisiva verso l'*apologo*: dopo la "punizione", l'eroe si trasforma, anche se con sofferenza si rassegna e, infine, cessa di lottare.

In tutta la parte conclusiva (da n. 26, b. 3) il fagotto si limita ad eseguire una semplice triade di sol maggiore, con diverse variazioni melodiche. La tensione del conflitto fra i due antagonisti si attenua; gli archi, in obbedienza al ruolo affidato loro, intonano motivetti facili e banali, costruiti sul "pizzicato della punizione" rafforzato da un glissando.

In sostanza, nel primo movimento del *Concerto* per fagotto sono anticipati lo svolgimento ed il contenuto drammatico dell'intera opera, poiché è lì che viene decisa irrevocabilmente la sorte del protagonista. I movimenti successivi vedono dispiegarsi la linea della "folla" e crearsi un nuovo rapporto con il protagonista.

Il primo intermezzo si presenta come un ripiegamento: il gruppo degli archi si presenta sotto una nuova luce e cioè come una massa tenebrosa e severa, che raggiunge alla fine tonalità scurissime. Il secondo movimento è concepito come un lento concerto grosso, nel quale, in funzione di ritornello (R), si introduce il suono compatto e monoritmico dei sette archi e, in vari episodi, l'assolo del fagotto:

R1 solo1 R2 solo2 R3 solo3 R4 solo4 R5 solo5 R6

Compaiono altresì alcuni accostamenti neoclassici, per esempio nell'allusione a una sarabanda, intonata dagli archi: oscure, massicce "colonne" di accordi nel tempo di 3/4, in cui il secondo quarto viene particolarmente calcato. Gubajdulina adopera in senso architettonico le sue scale preferite, affidandole alle voci estreme: al centro del brano, nel R3, si ha una scala ascendente, nel R4, invece, una scala discendente.

Il fagotto, nei brevi intermezzi solistici, dispiega sempre più la sua voce, anche grazie alle moderne tecniche di produzione del suono, emettendo accordi flautati, trilli ecc. Il lento "concerto" del secondo movimento suona molto misterioso, grazie alle continue sfumature alternate di *pp*, *p*, *ppp*.

Nel terzo movimento compare un nuovo elemento espressivo, mentre la funzione teatrale degli strumenti va lentamente modificandosi: all'inizio del movimento viene semplicemente ripresa la sequenza della parte conclusiva del primo movimento e più precisamente la triade di sol maggiore del fagotto. Il terzo movimento è affidato alle qualità espressive dei contrabbassi e dei violoncelli, in cui vengono impiegati quei nuovi metodi di produzione del suono elaborati e sperimentati da Gubajdulina nelle opere precedenti. La sezione principale del terzo movimento, una rielaborazione ricca di lessemi della forma-sonata, ha un carattere

sinistro. Gli ampi recitativi dei contrabbassi, che si sviluppano con un declamatorio *al tacco* (n. 3), si trasformano in un oscuro corale con un'iniziale triade di mi bemolle minore *con sordina*, affidata ai violoncelli, sullo sfondo della quale si snodano i gementi flautati dei contrabbassi, uniti a un vibrante glissando (n. 9). L'espressivo "episodio dell'avvicinamento" inizia con accordi *piano ricochet da punta d'arco* (n. 16) e si conclude con un momento aleatorio culminante con un *fortissimo* (n. 20).

Il quarto movimento accenna il tema del fagotto, che ritornerà nel finale del quinto movimento: si tratta di un motivo banale, con reminescenze jazzistiche, che, nel quarto movimento, serve da punto di partenza per la cadenza solista del fagotto, tragica per contenuto, vertiginosa e inquietante per effetto. In essa compaiono sia i flautato, sia i glissando vibrato, sia lo stridore dei denti, sia, infine, il grido e la risata del fagotto.

Il quinto movimento, conclusivo, corrisponde alla ripresa tipica della forma-sonata. Esso, fin dall'inizio, mostra l'accordo fra i due ex nemici, uniti ora nella comune banalità. Il tema principale è costituito dalla melodia di ascendenza jazzistica del fagotto con l'aleatorio contrappunto di contrasto del pizzicato degli archi. Ma proprio qui, nella ripresa, i nemici ingaggiano l'ultima fase del loro confronto: viene sinteticamente riepilogato il momento culminante della battaglia, svoltasi nel primo movimento: gli archi intonano banali accordi monoritmici, rafforzati nel finale, fino a raggiungere il *fff marcatissimo* (n. 26). A questa vera e propria "aggressione organizzata" dagli archi per mezzo di un ritmo di assoluta banalità, segue il momento più tragico che si consuma con il grido del fagotto.

Il problema morale dell'annullamento della personalità è una delle questioni più ricorrenti nella musica del XX secolo e si presenta nelle forme e nelle espressioni più varie ed eterogenee. Possiamo qui citare la Giuditta dell'opera di Béla Bartók *Il castello del principe Barbablù* o i protagonisti delle opere di Alban Berg. Alcune opere di Šostakovič, per esempio le cinque *Satire (Scene del passato)* su testi di Saša Černyj, o altri brani in cui le sublimi aspirazioni degli eroi cozzano contro l'irrimediabile banalità della vita quotidiana, ricordano da vicino il contenuto del *Concerto* per fagotto di Gubajdulina. Non è tuttavia possibile stabilire un legame immediato fra la tematica di un'opera e la personalità del suo autore. Sofija Gubajdulina, in tutta la sua produzione, non ha mai ceduto alla banalità, neppure nella musica "applicata", nella quale anche massimi compositori avevano ritenuto ammissibile avvalersi di stereotipi e luoghi comuni musicali e scrivere partiture esenti da ogni tocco personale. Sofija Gubajdulina non si è mai allontanata dal suo stile personale, come hanno sottolineato con ammirazione amici e colleghi. Durante il dibattito sulla colonna sonora composta da Gubajdulina per l'originale radiofonico per bambini, tratto dalla fiaba dello scrittore ceco Ma-

ceurek, *Il gessetto* (1971), Alfred Schnittke affermò: «Io conosco pochi compositori che, anche nella musica "applicata", restino se stessi fino in fondo: forse l'unico è Prokof'ev. Ma forse si può fare un'eccezione per Sofija, che, anche in questo genere, può porre la sua firma sotto ogni sua nota, avendo composto un brano che non si esaurisce certo nell'uso a cui è destinato. Lo stesso termine musica "applicata", riferito a lei, non è adatto»[17].

Relativamente all'influenza dello stile *rétro* e della "nuova semplicità", Gubajdulina affermò: «Si tratta di una forma di debolezza, a cui non ho intenzione di cedere».

"Trio" per tre trombe

Il *Trio* per tre trombe (1976) è un brano in un movimento, scritto su commissione del docente e trombettista Leonid Cumov. Quest'opera fu composta verso la metà degli anni Settanta, quando la compositrice iniziava a ricercare l'integrazione e l'accordo fra gli strumenti di un insieme. Non a caso da questo momento, e per i due anni successivi, Gubajdulina compose opere per organici assolutamente omogenei: il *Trio* per tre trombe, il *Duo-Sonata* per due fagotti, il *Quartetto* per quattro flauti. Nella cosiddetta "epoca dell'armonia", complessi di questo genere erano esclusi, poiché non permettevano di attenersi alla regola dell'equilibrio registrico delle voci, lasciando scoperta ora l'estensione vocale del basso, ora quella del soprano. Per un compositore della seconda metà del XX secolo un organico composto da tre trombe può risultare pericoloso per l'uniformità sonora intrinseca e l'estensione molto limitata; lo sviluppo del "parametro d'espressione", tuttavia, ha offerto a Gubajdulina le risorse indispensabili per compensare il considerevole limite di carattere tecnico.

L'idea base del *Trio* per tre trombe è data da un' "opposizione binaria", a cui corrispondono due diversi tipi di rapporti fra gli strumenti dell'insieme: 1) ampi intervalli, ampia estensione; 2) intervalli ristretti, estensione ristretta. Queste due alternative vengono sfruttate dal punto di vista della logica teatrale: gli intervalli ampi e l'estensione ampia esprimono disaccordo, disordine, dissidio fra gli strumenti; gli intervalli brevi, l'estensione corta indicano, invece, accordo ed amicizia fra gli strumenti. Queste corrispondenze sono in netto contrasto con le norme tradizionali del linguaggio armonico, giacché l'accordo più completo e l'amicizia più stretta fra gli strumenti vengono espressi attraverso la sovrapposizione di stridenti dissonanze armoniche, racchiuse in brevi intervalli di seconda minore, mentre, per esempio, la melodiosa e conciliante sesta è sintomo di disaccordo e di disunione. Proprio il contrasto fra la concezione personale della compositrice e le regole del linguaggio

armonico determina la particolare complessità di quest'opera. Ben consapevole di questa complessità e desiderando tuttavia essere compresa appieno, Gubajdulina introduce numerosissime indicazioni, come in nessun'altra delle sue partiture: *eroico*, *quasi pianto*, *vigoroso*, *aggressivo*, *valoroso*. Il *Trio* è concepito come una composizione libera, che "respira" grazie alla suddetta alternanza di spazi melodici ora ampi, ora angusti. Nell'esame della logica musicale dell'opera è importante sottolineare le "opposizioni binarie", tanto care a Gubajdulina, stabilite, in questo caso, fra legato e opposti procedimenti stilistici ed esecutivi, quali staccato, non legato, tremolo, accento, trillo, ecc.

A partire dal *Trio*, l'intento della compositrice è quello di conferire alla musica maggiore consonanza e omogeneità, intento che viene perseguito grazie a un peculiare linguaggio musicale, in cui le triadi, in tutte le loro variazioni, soprattutto in minore, e il conciliante intervallo di sesta assumono una posizione di netto rilievo. Bisogna sottolineare che questi elementi del linguaggio musicale classico né conferiscono all'opera una sfumatura di neoclassicismo né rivelano un cedimento a uno stereotipato stile *rétro*. Pur mantenendo uno dei capisaldi del suo stile, l'emitonia, Gubajdulina ha ampliato le risorse espressive del proprio linguaggio musicale. Forse la compositrice non ha avuto la necessità di tendere né verso l'avanguardismo né verso lo stile *rétro*, poiché nel suo personale linguaggio musicale erano racchiusi i mezzi sia per l'uno sia per l'altro.

Utilizzando un complesso di tre trombe, Gubajdulina si riallaccia, in qualche misura, al suo linguaggio tradizionale, comprendente la musica militare, la musica da giardino, la musica funebre. Il linguaggio militare è presente nella complessiva tendenza del *Trio* verso sonorità "aggressive" ed "eroiche" fino al conclusivo *valoroso*. Il linguaggio del giardino o, per essere più precisi, una sottile allusione ad esso, si può cogliere nel tema iniziale, con i suoi cantabili intervalli di sesta e i tranquilli movimenti in un immutabile tempo di 3/4. Il linguaggio funebre compare nei brevi passi corali, che si dispiegano sulla triade minore (n. 6, 18) e in un gran numero di variazioni della medesima, alternate a stridenti accordi-cluster. A questo linguaggio appartengono anche le indicazioni: "*espressivo doloroso*" (n. 7) e "*quasi pianto*" (n. 13).

Gli sviluppi, a partire dall'idea principale, dell'opposizione "raccoglimento - dispersione" rappresentano il tessuto concettuale della composizione. Il processo di sviluppo comprende cinque fasi, più l'introduzione e il finale al termine dell'ultima fase, nelle battute conclusive del *Trio*.

L'introduzione, con le sue dolci e cantabili seste, unite in legato, accenna a un'atmosfera gradevole e accogliente; gli strumenti, però, sono in stato di "disordine":

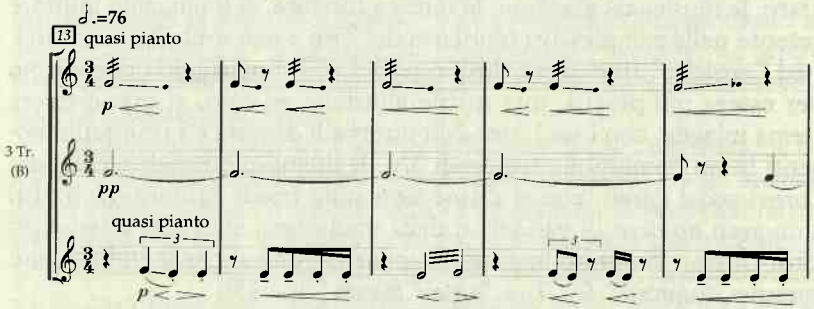
Es. 12

All'inizio della prima fase (n. 1) le tre trombe sono unite, dapprima in una seconda minore, poi in un cluster emitonico: la loro amicizia non è contrassegnata né dalla consonanza né dal legato. In n. 4 sopraggiunge una sorta di "esplosione" e le trombe, in uno slancio indicato come *eroico*, si liberano dal legame reciproco, per coprire un'estensione sempre più ampia.

All'inizio della seconda fase le tre trombe sono unite nella sonorità di una musica corale funebre, caratterizzata dalla presenza del *legato* e della triade minore. Le successive "variazioni sul corale", accompagnate dalle didascalie *espressivo doloroso* e *agitato*, scuotono la compattezza del *Trio* e conducono alla movimentata cadenza solista, affidata alla seconda tromba, costretta a toccare le punte estreme dell'estensione.

La terza fase (n. 13) riunisce nuovamente i tre strumenti in una seconda minore (trasposizione di n. 1), ma accentua la sofferenza, sino a suggerire il realistico effetto del pianto:

Es. 13



Come contrappeso al "pianto" viene nuovamente introdotto il tema iniziale con i suoi ampi intervalli di sesta.

La quarta fase, la penultima, comprende un'elaborazione più dinamica del "corale" della seconda fase. L'alternanza di triadi minori (con risvolti) tratte dal "corale" e di penetranti cluster raggiunge qui l'intensità di una furiosa esclamazione, che non può non ricordare lo "Scher-

zo" militare dal terzo movimento dell'*Ottava Sinfonia* di Šostakovič: gli appelli dei tre fiati sono citati quasi alla lettera. In n. 20 Gubajdulina introduce una didascalia rarissima e cioè *molto aggressivo*. Benché la voce più acuta si muova su intervalli molto ampi, le tre trombe procedono su linee relativamente uniformi e compatte.

Infine, la quinta fase, conclusiva e culminante, conduce all'apice sia l'"aggressività" bellica, sia la compattezza dello schieramento delle trombe. All'inizio le tre trombe sono unite in un cluster dal timbro decisamente grave; il cluster va acquistando, a poco a poco, un carattere *vigoroso*, *aggressivo valoroso* (con agitati tremolo e brevi *crescendo*, *glissando*), mentre il registro si solleva lentamente fino a raggiungere, "senza rompere le file", le note estreme dell'estensione della tromba.

Un finale così solenne è un unicum nell'opera di Sofija Gubajdulina. Bisognava nascere donna per potere, con un'intensa passione per i contrasti, continuare quella tradizione eroica che va da Beethoven a Wagner fino a Šostakovič.

"Duo-Sonata" per due fagotti

Il *Duo-Sonata* per due fagotti (1977) è una breve composizione in un movimento, legata al nome del musicista Valerij Popov. Simile al *Trio* per tre trombe per l'originalità dell'organico, essa ne riprende anche l'idea dell'integrazione fra i componenti del complesso.

Con il termine "sonata", Gubajdulina indica una serie di opere, appartenenti a periodi diversi: la *Sonata* per pianoforte (1965), scritta nello stesso anno dei *Cinque Studi* per arpa, contrabbasso e percussioni, la *Sonata* per contrabbasso e pianoforte (1975), il *Duo-Sonata* per due fagotti, la piccola *Sonata* per flauto solo (1978), la grande sonata per organo e percussioni *Detto-I* (1978), la sonata per violino e violoncello *Gioisci* (1981), la sonata per fisarmonica *Et ex-specto* (1985). Tutte le possibilità e le varianti della forma-sonata compaiono nelle sonate della maturità, trattate, tuttavia, in maniera libera e antitradizionale. Numerose sono le spiegazioni di questo tipo di approccio: in primo luogo, la fedeltà di Sofija Gubajdulina al principio della forma continua; in altre parole, la forma classica della sonata è per lei troppo rigidamente tripartita. Gubajdulina è invece attratta dalla forma drammatica, che si sviluppa dinamicamente, in cui il finale si rivela come un momento antitetico rispetto al principio. La forma-sonata, già rinnovata nelle sonate in un solo movimento, tanto più si allontana dalla struttura classica nelle sonate composte da una serie di movimenti, come, per esempio, il *Concerto* per fagotto in cinque movimenti o la sonata in cinque parti *Gioisci*. In pratica, la forma-sonata è per lei uno schema architettonico, che può essere riempito dei contenuti più vari.

Nel titolo *Duo-Sonata*, la parola "*duo*" allude al duetto, al reciproco

completamento delle voci e al fatto che i contrasti, sia in senso orizzontale, sia in senso verticale, sono elementi essenziali dell'economia dell'opera.

Il suono dei fagotti nel *Duo-Sonata* è ravvivato dalla frequente presenza del microcromatismo, dei quarti di tono e dei glissando, che lo assimila al suono dei violoncelli e della voce umana. La duttilità sonora del fagotto permette di evocare in quest'opera rituali misteriosi, preghiere, danze e girotondi apotropaici. La circolarità si riflette anche sulla struttura dell'opera, nella quale si susseguono, nell'ordine, l'esposizione, l'elaborazione dell'episodio, la prima ripresa (senza tema principale), l'episodio su un nuovo tema, la seconda ripresa, speculare alla prima, che sfocia nel finale. Solo nella parte iniziale del tema principale e nella rispettiva ripresa viene impiegata la tradizionale tecnica esecutiva del fagotto con ampi movimenti staccato. Il secondo elemento del *tema principale* (n. 1), di sapore indubbiamente neoclassico, è una sorta di oscuro pellegrinaggio, delineato attraverso un dettato musicale oscillante e involuto, ricco di quarti di tono e di trilli. L'anello di congiunzione è rappresentato dalla pienezza musicale ed espressiva (n. 3). La parte secondaria si sviluppa su una melodia di carattere liturgico (n. 5). Interessante è il seguente episodio dell'elaborazione: a partire dal secondo elemento del tema principale si dipana un lungo percorso melodico, che procede sempre sulle stesse note (n. 6). Il momento culminante è rappresentato dalla lunga preghiera, recitata dai fagotti, le cui voci si congiungono in un intreccio strettissimo (n. 11). Singolare per la sua espressività è l'episodio sul nuovo tema (n. 15), le cui frasi sono interamente costruite su quarti di tono e su *quasi glissando*. Viene avviata una bizzarra danza, consistente in variazioni su un motivo ostinato, poi, al momento culminante, risuona l'accordo di sesta del fagotto (n. 22), che segna l'inizio della preghiera, il momento più espressivo della ripresa del *Duo-Sonata*. Il tema della preghiera, intonato inizialmente sul registro acuto, passa poi ad un basso profondo, rafforzato da accordi lunghi e complessi. La preghiera, intonata dal basso e dal coro, impersonati rispettivamente dai due fagotti, dimostra quanto ampie siano le possibilità espressive ed interpretative della musica contemporanea. Quasi inavvertitamente si ritorna al tema principale (dapprima al secondo elemento, n. 31, poi al primo, n. 6, b. 6), per passare alla conclusione della "scena rituale" (iniziale scala discendente del fagotto) e giungere, infine, alla luminosità di un inaspettato accordo flautato in mi maggiore.

Come si vede, anche il fagotto acquista, nelle soluzioni musicali di una compositrice della seconda metà del XX secolo come Gubajdulina, le stesse qualità tecniche ed espressive del violoncello, della fisarmonica a mantice o delle percussioni. Esso non si limita all'esecuzione della melodia, ma si apre anche all'armonia, alla polifonia e a una grande varietà di mezzi espressivi. Quanto più aumentano le possibilità artistiche dei

vari strumenti, tanto più diminuiscono le differenze fra l'uno e l'altro; sono le nuove esigenze musicali a favorire lo sviluppo delle potenzialità interne e delle somiglianze esterne fra gli strumenti. «Lo stile è la persona» ha detto Buffon, ma lo stile di un compositore non si esaurisce nella sua personalità individuale, esso è, piuttosto, il risultato della comune sensibilità di un'epoca, condivisa, rielaborata e trasfigurata dall'artista.

"Misterioso"

Misterioso (1977) è un'opera in un solo movimento per sette strumenti a percussione, composta su richiesta di Vladimir Steiman, docente e percussionista, che l'aveva commissionata per il concerto di classe dei suoi allievi.

Gubajdulina nutre un'autentica predilezione per le percussioni, un vero campo d'azione per la sua fantasia musicale, forse a causa della loro inesauribile varietà – con la quale nessun gruppo di strumenti può sostenere il confronto –, della presenza al loro interno di strumenti di origine antica od orientale, del loro limitato impiego nella musica accademica europea. «È molto significativa l'introduzione delle percussioni in una formazione cameristica» fu osservato durante il dibattito sui *Cinque Studi* per arpa, contrabbasso e percussione (30 marzo 1966). Ogni opera composta da Gubajdulina per complesso di percussioni ha un suo intento particolare: in *Rumore e silenzio* si tratta, come già osservato, di assimilare il brano musicale alla rappresentazione teatrale, nella *Musica* per clavicembalo e percussioni della collezione di Mark Pekarskij l'opera si svolge, al contrario, intorno a un solo lessema e all'accostamento di percussioni e clavicembalo. In generale si può affermare che, mentre negli strumenti melodici e armonici (archi, fiati) Gubajdulina ravvisa un principio sonoro, nelle percussioni, tradizionale dominio della sonorità, ricerca invece la melodia e l'armonia. Nel caso di *Misterioso* fu, probabilmente, la richiesta di comporre un brano per un concerto di classe a indurre la compositrice a ricorrere all'idea di un concerto grosso *sui generis*, in cui fosse mantenuta la contrapposizione fra i quattro timpani, in funzione di tema-*ritornello*, e le altre percussioni, ad essi timbricamente opposte, in funzione di *intermezzo solo*. Gubajdulina aveva già dato un saggio di *ritornello-forma* proprio in un'opera appartenente al genere del concerto ed esattamente nel secondo movimento del *Concerto* per fagotto e archi (1975). La presenza di *sette archi* nel citato secondo movimento del *Concerto* per fagotto e di *sette percussioni* in *Misterioso* è rivelativa della tendenza, comune a Gubajdulina e a tutti i musicisti del XX secolo, ad assimilare gli archi alle percussioni e viceversa. Elementi comuni a entrambe le opere sono la sonorità misteriosa, l'importanza dei *piano* (secondo movimento del *Concerto* per fagotto, per il quale

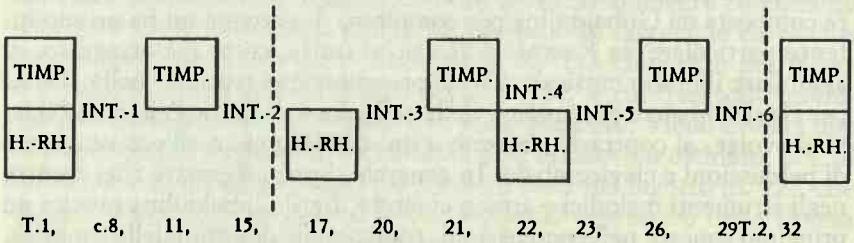
il titolo *Misterioso* sarebbe stato ancora più adatto) e la formula ritmica iniziale, con l'allusione a una sarabanda, che nel brano per archi introduce una sfumatura di neoclassicismo, mentre nel pezzo per percussioni produce un effetto completamente diverso:

secondo movimento del *Concerto* per fagotto - 3/4 ♩ ♩. ♪| ♪

Misterioso - 3/4 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥. | 𝄾 ♩ | 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥. |

La somiglianza investe anche la coloratura timbrica e il registro: i timpani in *Misterioso*, come gli archi nel *Concerto* per fagotto, sono una massa indistinta che emette note gravi e profonde e a cui si contrappongono piatti, campane, campanelli e marimba, che si muovono sul registro medio-acuto.

Estranea e ostile alle forme musicali rigide e schematiche, Gubajdulina complica notevolmente la struttura del "ritornello-forma", introducendo nell'idea principale non uno ma due elementi e cioè: la consistenza timbrica dei quattro timpani e l'*Haupt-Rhytmus* sopracitato. Il ritornello-forma, reso più complesso dalle suddette cesure e unito nella grande tripartizione (con ripresa ridotta), assume in *Misterioso* il seguente aspetto:



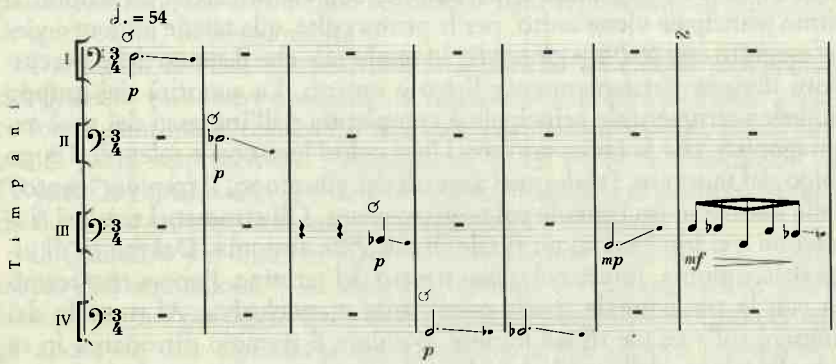
Per quanto riguarda il rapporto timbrico, tutti gli intermezzi sono caratterizzati dalla presenza di strumenti melodici: vibrafono, marimbas, campanelli.

Volendo estrapolare i due temi drammatici, le due strutture compositive del lavoro, dobbiamo riferirci innanzitutto alle qualità timbriche. Vi sono due linee timbriche: α) la linea dei timpani; β) la linea degli altri strumenti. Il ritmo (formula ritmica principale, *Haupt-Rhytmus*) è l'oggetto di contesa dei timpani e degli altri strumenti. In tal modo, poiché a un complesso di percussioni si offrono due possibilità espressive fondamentali, il timbro e il ritmo, Gubajdulina riconduce ad essi le sue amatissime "opposizioni binarie": al timbro (risonanti membranofoni e sonori idiofoni) e al ritmo (*Haupt-Rhytmus* e tutti gli altri elementi ritmici). In merito al timbro, nell'intenzione della compositrice le marimba avreb-

bero dovuto rappresentare l'anello di congiunzione fra i due termini estremi.

Nello svolgimento dell'opera, non sono soltanto i timpani a passare da colpi secchi e distinti al trepidante tremolo *con le dita*, in realtà è l'intero complesso delle percussioni a muovere verso una maggiore tenerezza e delicatezza d'intonazione. Da un'opera all'altra Gubajdulina va sempre più approfondendo e accentuando la somiglianza fra i timpani e la voce umana: ai timpani sono affidati gli intensi recitativi di *L'ora dell'anima* e, nell'itinerario che va da *Misterioso* al brano per percussioni *In principio era il ritmo*, la sezione dei timpani assume sempre più le caratteristiche di un coro, anche grazie all'introduzione dei glissando. Con colpi di timpani ed espressivi glissando inizia *Misterioso*:

Es. 14



Nel tema iniziale dei timpani viene mantenuto il ritmo principale, ma, affinché esso sia recepito come una rigida formula ritmica, ne vengono date le più varie riproduzioni. Le frequenti e ostinate ripetizioni delle formule ritmiche non fanno parte dello stile di Gubajdulina, con l'unica eccezione, forse, del *Concerto* per due orchestre. In *Misterioso*, più che di ripetizioni, si tratta di variazioni sulla formula ritmica principale, nelle quali si può riconoscere la tecnica dell'"invenzione sopra un ritmo" (cfr. una delle sette invenzioni del terzo atto del *Wozzeck* di Alban Berg). I timpani solisti sono ben presto affiancati dal contrasto contrappuntistico degli idiofoni: dal tam-tam (talora con colpi di archetto sui bordi) e dal tremolo dei piatti al colpo di gong. Il primo intermezzo (n. 8) introduce un contrasto sonoro che anticipa la conclusione, in quanto fra gli accordi del vibrafono si incunea una triade minore. I piatti imitano i timpani con un loro glissando. Il secondo ritornello dei timpani (n. 11) è basato sullo sviluppo melodico del tema musicale, con contrap-

punto di tam-tam, gong e piatti. Il secondo intermezzo (n. 15) contrasta con l'introduzione del vibrafono.

Nella parte centrale (n. 17) l'*Haupt-Rhytmus* è affidato a un altro quartetto, formato da quattro tamburi piccoli che scandiscono il ritmo in maniera molto rigida e severa. In funzione di contrappeso si dispiega il "canto" (tremolando) delle tre marimba, che chiude il terzo intermezzo (nn. 20). L'ingresso dei timpani nella parte centrale avviene senza ripresa della parte principale (n. 20, 26). I modi di produzione sonora avvicinano la sonorità dei timpani a quella dei violoncelli o dei contrabbassi, ma le sequenze musicali sono incalzanti e repentine. Il quarto intermezzo (n. 22) risponde alla sua funzione timbrica (vibrafono, campane), ma anche ritmica, con particolare riferimento all'*Haupt-Rhytmus*. Il quinto intermezzo assomma i timbri dominanti dei precedenti intermezzi. Il tema principale dei timpani compare ancora una volta a n. 32, nella ripresa della grande tripartizione, con significative variazioni. Il ritmo principale viene unito, per la prima volta, alla triade minore e viene eseguito *con le dita* e *glissando*, in modo tale che il suono delle percussioni diviene particolarmente lirico e umano. La sonorità del gruppo timbrico-strumentale principale è completata dall'ingresso dei suoi ex-antagonisti, che la ravvivano con i loro colori luminosi e solenni: il cupo colpo del tam-tam, i seducenti accordi del vibrafono, il trepido "canto" della marimba, un tremolo sul registro acuto. Gli strumenti rivali si riuniscono e si fondono in un finale di mirabile armonia. Dal punto di vista dell'armonia, intesa nel senso stretto del termine, l'opera non termina con la tradizionale triade conciliante e conclusiva. Al tremolo dei timpani sulla triade di sol minore si unisce il tremolo dissonante in re bemolle minore della marimba, che, proprio al momento conclusivo, stende un'ombra sull'intera composizione.

Il significato e l'intento musicale di *Misterioso* è il processo di umanizzazione e di spiritualizzazione del complesso delle percussioni, processo seguito da Gubajdulina con amore. Come è stato detto, «senza amore la voce umana è un ottone risuonante e un cembalo rimbombante».

"Quartetto" per quattro flauti

Il *Quartetto* per quattro flauti (1977) è una sequenza di cinque movimenti; ne furono primi interpreti Pierre-Alain Biget, Pierre-Yves Artaud, Robert Thuiller e Arlette Leroy. L'opera per flauto di Gubajdulina comprende, oltre al *Quartetto*, un precedente *Allegro rustico* per flauto e pianoforte (1963, vincitore, in quell'anno, del concorso pansovietico di composizioni strumentali), la *Sonatina* per flauto solo (1978), i *Zvuki liesa* (Suoni del bosco) per flauto e pianoforte (1978) e il trio *Giardino di gioia e di tristezza* (1980).

Gubajdulina da tempo nutriva interesse per il flauto: già nel 1960 aveva composto il balletto in un atto *Volshebnaja svirel'* (Il flauto magico) intitolato in un primo tempo *Svirel' Tani* (Il flauto di Tana), nel quale la siringa (ovvero il flauto) svolge la parte di messaggero d'amore. Questa fu la prima personificazione del flauto. Gubajdulina tornò a introdurre il flauto nel balletto dell'*Adagio* per orchestra (1980), aggiunto al *Concerto* per due orchestre in occasione della sua rappresentazione teatrale. Sulla musica dell'*Adagio* si snoda il duetto d'amore. Inizialmente questo balletto fu presentato in forma da camera, con la partecipazione del flauto e del pianoforte, mentre nella stesura orchestrale definitiva l'assolo del flauto occupa un posto di grande rilievo.

Secondo Gubajdulina, il suono del flauto è collegato alla femminilità e per questo motivo il *Quartetto* per flauti è antitetico al *Trio* per tre trombe. Rifacendosi all'antichissima dottrina orientale del *tao*, la compositrice riconduce al principio femminile ogni espressione di pienezza, di spiritualità, di irrazionalità.

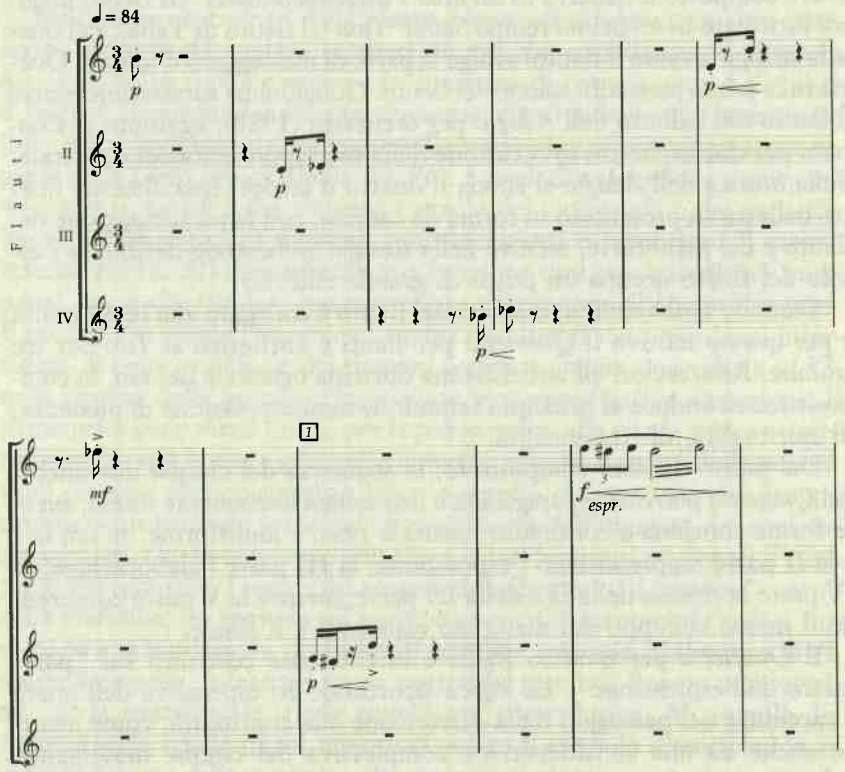
Dal punto di vista compositivo, la sequenza dei cinque movimenti del *Quartetto* può essere paragonata a una sonata liberamente intesa, avente forma continua e contenuto musicale ricco e multiforme, in cui la I e la II parte rappresentano l'esposizione, la III parte l'elaborazione, la IV parte la ripresa della II e della III parte, mentre la V parte comprende il nuovo sviluppo del materiale elaborato e il finale.

Il *Quartetto* per quattro flauti è interamente costruito sul "parametro dell'espressione". La logica strutturale ed espressiva dell'opera è racchiusa nel passaggio dalla discrezione alla continuità, come emerge anche da una considerazione complessiva dei cinque movimenti: nel primo movimento prevale nettamente la discrezione (puntillismo della tessitura, 11 battute vuote), mentre nella V parte domina la continuità (assenza del puntillismo, una sola battuta vuota prima del finale). Il II e il IV movimento costituiscono una fase di transizione. La stessa logica si riflette anche nella partizione di ogni singolo movimento.

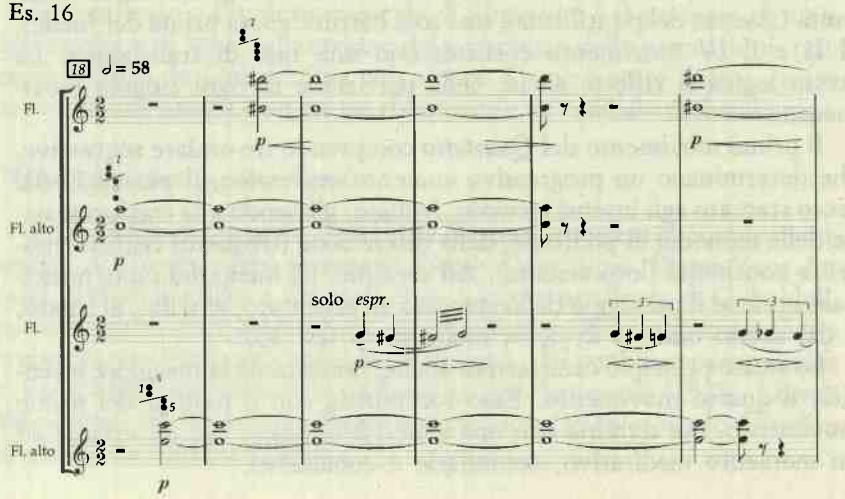
Il primo movimento del *Quartetto* comprende tre ondate successive, che determinano un progressivo aumento espressivo, il passaggio dal secco staccato agli intensi tremolo, frullato, glissando e la trasformazione della monodia in polifonia, della discrezione (frequenti battute vuote) in continuità (loro assenza). Ad esempio, all'inizio del tema principale avviene il passaggio dallo staccato all'accentato, al trillo, al legato, e dal suono unico a 2, 3, 5, molti suoni (es. 15).

Lo stesso principio caratterizza anche, nonostante la maggiore intensità, il quarto movimento. Esso incomincia con il motivo del primo movimento, ma termina con una sonorità opposta, che dà origine ad un momento meditativo, secondario e conclusivo.

Es. 15



Es. 16



Confrontiamo i mezzi espressivi dell'inizio della parte principale con quelli della parte secondaria e conclusiva:

parte principale	*parte secondaria-conclusiva*
staccato	legato
quantità brevi	quantità molto lunghe
suono "secco" all'inizio	incantevoli flautati, intensi espressivo e tremolo
puntillismo	melodia articolata
4 flauti	inserimento di 2 flauti contralto
tessitura discreta (battute vuote)	tessitura continua (neppure una battuta vuota)
monodia	polifonia a sette voci
estensione limitata	estensione ampia

Nel *Quartetto* per flauti la parte secondaria-conclusiva è caratterizzata dalla staticità, è un'oasi di bellezza che si contrappone sia alla dispersione del puntillismo, sia all'intensità quasi esplosiva dei flauti. Proprio al momento finale essa è annullata dall'ingresso di una musica di straordinaria forza emotiva. La vampa incandescente del momento culminante si sviluppa dall'elaborazione (fine del secondo movimento, n. 30): proprio qui inizia il quinto movimento che raggiunge l'"esplosione" a n. 35, da cui si dipartono, in direzioni differenti, le scale dei quattro flauti. Nel finale (n. 36) si contrappongono due elementi: la contemplazione corale con grappoli di flautati e il frenetico movimento della fase culminante (nn. 43-44). Non volendo lasciare l'opera incompiuta dal punto di vista emotivo, l'autrice fa seguire al culmine un repentino *diminuendo*, finché un flauto contralto in posizione solista non riduce il volume sonoro fino al *ppp*.

Il *Quartetto* per quattro flauti è il prodotto di un organico timbricamente singolare e inconsueto e si dispiega in maniera bizzarra quanto imprevedibile. L'autrice stessa, a proposito della materia musicale, afferma: «La materia musicale ha la sua storia, la sua evoluzione [...] Non siamo noi a scoprirla; essa è come la terra, è come la natura, è come un bambino: chiede qualcosa, vuole qualcosa e senza questo qualcosa non può vivere»[18]. In un'opera come il *Quartetto* per quattro flauti i contrasti, le opposizioni, le energie dinamiche occidentali, accentuate dalla staticità cromatica orientale, si dispiegano spontaneamente, quasi involontariamente, proprio come nel giardino orientale "dei sentieri fuggenti".

Opere per voce e strumenti: intuizione e razionalità

La voce rappresenta il suono musicale più ricco e, insieme, il più affascinante mondo dell'espressione. Benché poco numerose, le opere vocali di Gubajdulina, a cominciare dall'elegante *Facelija* su parole di Prišvin, segnano chiaramente l'arte della compositrice, raggiungendo un momento di particolare splendore negli anni Ottanta. Nei dodici anni di creatività che stiamo esaminando esse hanno un peso particolare: le due cantate orientali, *Notte a Menfi* e *Rubajjat*, l'oratorio *Laudatio pacis*, il ciclo per voce e pianoforte *Rose*, su versi di Gennadij Ajgi, per non dimenticare *L'ora dell'anima*, con il suo catartico finale su versi di Marina Cvetaeva. Ricordiamo ancora i vocalizzi dei tre soprani e la lettura sussurrata dei versi di Afanasij Fet nel *Concerto* per due orchestre.

L'oratorio in nove parti *Laudatio pacis* (1975), per quattro solisti, voce recitante, due cori misti e orchestra, su testi del pensatore umanista ceco Ámos Komenský, è l'unica opera composta da Sofija Gubajdulina in collaborazione con altri due coautori, il ceco Marek Kopelent e il tedesco Paul-Heinz Dittrich, entrambi coetanei della compositrice e assai vicini alla sua visione del mondo. L'oratorio è dedicato all'UNESCO. Le varie sentenze che compongono il testo, la cui scelta appartiene a Kopelent, sono in latino, in quell'unica lingua, cioè, che può vantare un indiscusso e pari prestigio tra tutte le altre lingue del mondo. Il carattere astratto del latino offriva, tra gli altri vantaggi, un elemento plurisemantico, lasciava libera la musica da concreti significati verbali, attenuando così la linea di demarcazione tra il principio verbale e quello musicale.

Nell'evoluzione artistica di Gubajdulina, le possibilità della voce umana hanno affascinato sempre di più la compositrice e in *Perception*, un lavoro degli anni Ottanta, la voce femminile viene a identificarsi con quella dell'autore stesso. Negli anni Sessanta e Settanta, tuttavia, Gubajdulina era piuttosto legata a moduli espressivi di tipo strumentale e in tale periodo, pertanto, i sentieri che attraversano il giardino della sua vocalità conducono in più direzioni. In *Rose*, per voce e pianoforte, vengono utilizzati sia il puntillismo d'avanguardia sia la tecnica seriale; in *Notte a Menfi* viene elaborato uno stile orientale mescolato alla tecnica dodecafonica; in *Rubajjat* ritorna la tematica orientale con una decisa irruzione in nuove possibilità espressive della voce; in *Laudatio pacis*, infine, viene creata per la prima volta un'opera monumentale con cori, solisti, voce recitante e orchestra.

"*Notte a Menfi*"

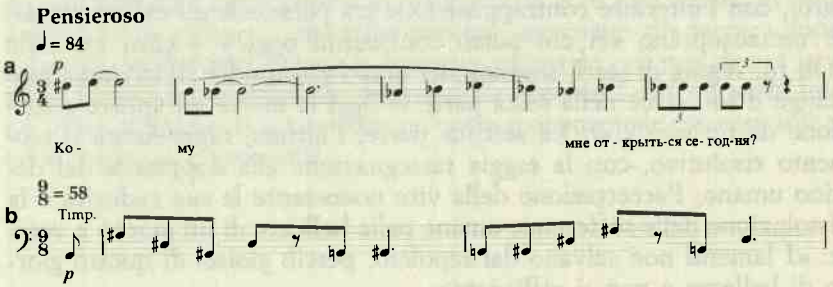
Notte a Menfi (1968) è una cantata in sette parti per mezzosoprano, coro maschile (su nastro magnetico) e orchestra su liriche dell'antico Egitto tradotte da Anna Achmatova e Vera Potapova. I testi sono tratti dalla raccolta *Lirika drevnego Egipta* (Liriche dell'antico Egitto, Mosca 1965). La cantata ha avuto la sua prima esecuzione in concerto soltanto in periodo di *perestrojka*, nel 1989 a Mosca e con scarso successo. La prima e autentica "rappresentazione" si è avuta in realtà a Sverdlovsk, in occasione del festival musicale dedicato a Sofija Gubajdulina, nel gennaio 1990, vale a dire 22 anni dopo la sua creazione (direttore Jurij Nikolaevskij; solista Elena Dolgova).

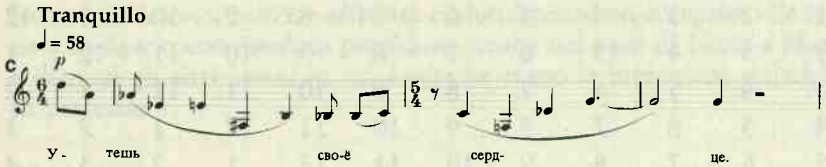
Le problematiche universali esposte da Gubajdulina in questa cantata orientale sono quelle già avanzate dal sinfonismo europeo, soprattutto del XIX-XX secolo, nelle opere di Čajkovskij, Mahler e Šostakovič. Il carattere tragico di tali problematiche, tuttavia, viene come ad attenuarsi grazie all'introduzione della poesia lirica, della tematica femminile e della vocalità: il destino di un sentimento individuale sommerso dall'irreparabile confronto tra amore e abbandono assume le dimensioni dell'irreparabile collisione tra la vita e la morte. Gubajdulina, attenta alle meditazioni filosofiche dei lirici citaredi dell'antichità, offre all'interno della sua concezione artistica un finale consolatorio, sincero e originale. Benché nella lirica dell'antico Egitto fosse già comparso il motto "ogni uomo è mortale", motivo destinato a riproporsi in tutta la letteratura mondiale e presente anche nel testo su cui è basato il finale di *Notte a Menfi*, gli egizi erano ben lontani dal preferire la vita ultraterrena all'esistenza terrena e sognavano il ritorno nel florido mondo che li circondava. Mescolando versi egizi e russi, Gubajdulina ha creato una tensione tragica che aumenta per tutta l'opera per poi risolversi e scomparire nel finale. Il dramma è esposto nella seconda parte, ponendo in contrasto il coro maschile, extra personale, «I nostri colpi regolari sono per te» con il canto del mezzosoprano, personale, «Il cielo si è confuso con la terra / Sulla terra è calata un'ombra [...] poiché con un muro hai separato me e te». Lo sviluppo del dramma avviene nella quarta parte, con l'ulteriore contrapposizione tra personale ed extrapersonale: mezzosoprano «A chi potrò confidarmi oggi?» – coro maschile «Oh tu, regina di serti, sovrana dei nostri girotondi». Il dramma raggiunge il suo acme nella sesta parte («Oggi la morte mi appare guarigione da un morbo»). La settima parte, l'ultima, rappresenta il momento risolutivo, con la saggia rassegnazione alla doppiezza del destino umano, l'accettazione della vita nonostante la sua caducità e la dissoluzione delle sofferenze umane nella bellezza di un giorno a venire: «I lamenti non salvano dal sepolcro, perciò gioisci di questo giorno di bellezza e non ti affliggere».

Dal punto di vista drammaturgico, la cantata *Notte a Menfi* è costruita sul contrasto abbinato tra personale ed extrapersonale, tra emozioni interiori, individuali, ed emozioni esteriori, collettive. I versi scelti dalla compositrice si allineano seguendo questa duplice direzione, le strofe creano un generico *quasi*-soggetto, simile alla drammaturgia di diversi piani sinfonici. Il dualismo viene a riflettersi sia nella scelta dei mezzi vocali (mezzosoprano e coro maschile), sia nella contrapposizione timbrica di vivente e non-vivente (la viva voce della solista e il coro registrato su nastro), sia ancora nell'effetto stereofonico (la solista e l'orchestra sono sul palco, il coro maschile risuona al lato opposto della sala).

Sofija Gubajdulina divide le proprie opere tra quelle più razionalistiche e quelle più intuitive. Considerandosi un'intuitiva per natura, ella dà grande importanza all'organizzazione razionale, fino quasi ad apprezzare maggiormente proprio le opere più costrette in uno scheletro portante rigorosamente basato sul calcolo. *Notte a Menfi* è un'opera in cui la compositrice si è affidata alla tecnica dodecafonica, rispettandola poi con estrema coscienza. L'intreccio di Osiride, Anteph e la *Zwölftontechnik* schönberghiana e weberniana risulta quanto mai organico per un compositore di tale tempra. La serie dodecafonica risponde al sistema cromatico weberniano dell'emitonia: re diesis, mi, si, si bemolle, fa, do, fa diesis, re, sol, la, sol diesis, do diesis. Se però Webern rifiutò interamente nella propria musica il principio drammatico, in Gubajdulina è proprio il dramma a costituire la linea generale della sua arte e, ricorrendo alla serie dodecafonica emitonica, la compositrice ne ha immediatamente suddiviso gli intervalli tra la sfera del "personale" e quella dell'"extrapersonale": alla prima sfera (a) sono riportate le seconde, maggiori e minori, e le terze; alla seconda sfera (b) appartengono invece le quarte e i tritoni. Nel finale poi, come momento riconciliante, vengono uniti in una cantilena dall'incedere regolare tutti gli intervalli della serie (c):

Es. 17





Il "personale" e l' "extrapersonale" sono in contrasto anche sul piano compositivo: il primo (principale) è affidato al severo sistema dodecafonico, il secondo (accessorio) è dominato dalla libertà dell'alea.

Pur avendo adottato la dodecafonia in un numero assai limitato di opere precedenti la cantata *Notte a Menfi*, e di fatto rifiutandola nelle opere successive, Gubajdulina riesce a sentirsi in tale tecnica pienamente libera, come in una materia interamente dominabile. Ella avverte tutte le proprietà dell'emitonia, tra cui quella di ripetersi uguale sia in verticale sia in orizzontale. Basandosi proprio su questa proprietà, la compositrice crea non soltanto armonie dodecafoniche ma anche *forme dodecafoniche* assolutamente originali.

Una particolare attenzione, in quanto forme dodecafoniche, meritano le parti terza, sesta e settima. Nella terza parte la forma dodecafonica è rappresentata da un fugato a dodici voci, nel quale ogni nuovo ingresso del tema inizia con la nota successiva della serie dodecafonica (i numeri romani indicano l'ingresso del tema, quelli arabi indicano la prima e l'ultima nota della serie):

XII 12-11
XI 11-10
X 10-9
IX 9-8
VIII 8-7
VII 7-8
VI 6-5
V 5-6
IV 4-3
III 3-2
II 2-1
I 1-12

Nella sesta parte la forma è costruita secondo la completa identità delle 12 serie sia in verticale sia in orizzontale. Si tratta di 12 accordi di 12 note corrispondenti al seguente quadrato-acrostico (le cifre indicano il numero d'ordine delle note della serie):

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1
3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2
4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3
5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4
6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5
7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6
8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7
9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8
10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9
11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11

Nella settima parte, infine, la forma dodecafonica ha alla sua base una linea di 288 note di uguale quantità suonate dai contrabbassi in pizzicato. Tale parte è organizzata come 12 + 12 esecuzioni di una serie dodecafonica completa, a partire alternatamente da ognuna delle note che la compongono. Di volta in volta, inoltre, avviene la rotazione delle note, l'inizio, cioè, parte ora dalla V, ora dalla IX, ora dalla XII e così via. Lo schema dodecafonico della forma del finale è questa (le lettere indicano le note iniziali di trasposizione, i numeri indicano la prima e l'ultima nota delle serie):

re♯ - mi - si - la♯ - fa - do - fa♯ - re - sol - la - sol♯ - do♯
5-4, 9-8, 12-11, 3-2, 9-8, 5-4, 10-9, 9-8, 1-12, 4-3, 9-8, 8-7

re♯ - mi - si - la♯ - fa - do - fa♯ - re - sol - la - sol♯ - do♯
3-2, 12-11, 5-4, 8-7, 12-11, 11-10, 1-12, 3-2, 9-8, 2-1, 12-11

La rotazione delle note permette di evitare in questo caso la forma del basso ostinato in 24 esposizioni tematiche e trasforma la parte del basso in una linea ininterrotta che prosegue all'infinito.

Ricorderemo ancora che l'incremento triangolare della dinamica terza parte costituisce la linea di sviluppo del dramma, il quadrato statico della sesta parte coincide con il momento di apatia tragica, mentre la linea retta della settima parte trasporta il dramma in perdute lontananze. In tal modo, le forme musicali di *Notte a Menfi* soggiacciono nello stesso tempo sia alle severe regole della matematica sia al contenuto concettuale del dramma.

Nel giudicare nella propria natura i due principi di cui si è parlato, intuizione e razionalità, Sofija Gubajdulina ebbe a dire: «Io sono un'intuitiva, che guarda con invidia ai razionalisti, sono cioè un'intuitiva che anela disperatamente ad essere una razionalista»[19]. Con tutto ciò, al-

lorquando la compositrice affronta razionalmente un compito, ella viene a svolgerlo con assoluta precisione, come nel caso di *Notte a Menfi* e di tutti gli altri lavori in cui analoghe erano le intenzioni artistiche di partenza.

"Rubajjat"

Rubajjat, la seconda cantata orientale in un'unica parte, venne scritta nel 1969 per baritono e orchestra da camera su versi di Hakāni, Ḥāfiẓ e Omar Khayyām. Artisticamente, essa fece da contrappeso alla prima. Nella pratica compositiva di Sofija Gubajdulina si alternano cicli in cui la razionalità cede alla spontaneità, il momento meditativo cede a quello espressivo. *Rubajjat* è un'opera intuitiva ed espressiva, in cui la compositrice si è rivolta ai classici del *robâ'i* (quartina di alto valore lirico e filosofico), i poeti di area tadziko-persiana Hakāni (Hagāni Shirvani, XII sec.), Ḥāfiẓ (XIV sec.) e Omar Khayyām (XI-XII sec.). Naturalmente, il desiderio è che l'espressione musicale "zampilli" intuitivamente e che l'Oriente diventi lo sfiatatoio della spontaneità e dell'istintività. Come predicavano gli antichi taoisti «l'uomo segue la terra. La terra segue il cielo. Il cielo segue il *tao* e il *tao* segue la naturalezza». Nei *robâ'iyyât* scelti da Gubajdulina per questa composizione non regna la filosofia taoista della quiete, bensì vi sono contrapposti gli scottanti problemi di giustizia e ingiustizia, nonché dell'illimitato potere del destino, che diffonde tenebra, tristezza e solitudine. Riecheggiando motivi coranici e biblici, i *robâ'iyyât* ci parlano della tragica realtà della vita moderna, sottolineando quelli che sono eterni patimenti dell'uomo:

Accogli nelle tue braccia la mia anima afflitta,
Solleva la preda cui un colpo hai inferto mortale...
A che pro venire al mondo e poi riabbandonarlo?
Dove si perderà l'ordito dei nostri anni vissuti?
Una fiamma celeste ha colpito i migliori di noi,
Li ha inceneriti, e neppure il fumo si è levato!

Come musicista, la compositrice ha fatto in questo caso un passo di estrema importanza, entrando nel campo della pura espressione, della fisionomia sonora, vocale e strumentale, a cui ella cerca di imporre un ordine logico partendo dal contenuto del testo, dall'idea generale dell'opera e dall'intento di agire emotivamente sull'ascoltatore.

La composizione è realizzata in tre sezioni di crescente intensità espressiva, più l'introduzione e la coda. All'interno della composizione il contenuto emozionale del testo poetico è sempre in primo piano. I diversi "affetti" ivi presentati – tristezza, dolore, disincanto, indignazione, disperazione, pentimento e rassegnazione – si allineano nel canto in tre ondate di crescente emotività, con tre punti culminanti che vengono a

cadere sulle emozioni più forti, l'indignazione e la disperazione. Attorno a questi tre momenti si dispongono le altre emozioni, la tristezza nell'Introduzione e il sentimento di riconquistata serenità nella Coda. Come in *Notte a Menfi*, il risultato filosofico è dato dalla rassegnazione, che però non viene offerta in un canto spiegato bensì sussurrata tragicamente alla fine:

Umilmente siedi nel cantuccio della serenità.
Con sguardo attento segui il gioco del destino.

Nella parte del baritono, in qualche modo legata fin da principio al primo esecutore Sergej Jakovenko, emerge la seguente "gamma" di elementi espressivi o, se vogliamo, letteralmente, una "gamma di sentimenti": 1) canto ad altezza prestabilita; 2) inserzione nel canto di respiri, che ora si fanno più forti ora si affievoliscono; 3) *Sprechstimme*; 4) *Sprechstimme* con glissando; 5) sussurro; 6) sussurro con glissando; 7) urlo; 8) falsetto; 9) canto con microfono. La prima onda emotiva ha inizio con un falsetto acuto sulle parole «O afflitta anima mia» e raggiunge l'acme con l'inquieta cantilena «Lasciagli la vita, oppure privalo del tutto». La seconda onda parte da uno *Sprechstimme* sulle parole «Di nessun bene dispongo a questo mondo» e culmina con il tragico lamento «O destino!» (canto *forte*). La terza onda, di massimo innalzamento emotivo, parte dal canto cantilenato di «È andata via. E via ha portato l'anima mia», poi, attraverso balzi di glissando combinati con lo *Sprechstimme* («tutto di lacrime sommergi») e un sussurro altamente tragico davanti al microfono («l'anima di sangue è inondata») raggiunge il culmine generale della cantata, con quel lamento denso di espressività, quell'urlo *forte* che copre l'intero diapason della voce baritonale e del canto lungo cromatismi discendenti che approdano a «O eletto!».

Anche la massa orchestrale segue una progressione di momenti di espressività sonora: 1) monodia; 2) due voci; 3) polifonia con disegno trasparente; 5) eterofonia sfumata; 6) unione di diversi strati eterofonici; 7) sezioni assolutamente caotiche; 8) unione del caos assoluto con la piena organizzazione sonora. I momenti che abbiamo testé elencato risuonano nella forma dell'opera seguendo all'incirca l'ordine da noi indicato.

La parte strumentale svolge all'interno del lavoro una funzione unificante e, in tal senso, ricorderemo il tipo particolare di espressione musicale costituito dal tremolo-ritornello dei timpani, che compare nell'introduzione e prima della seconda onda emotiva, che si trasforma successivamente nel trillo dei violini e dello xilofono prima della terza onda, per divenire poi il tremolo di tutti gli archi insieme nel momento culminante dell'opera. Tale mezzo espressivo passa in secondo piano soltanto nella coda, in cui a dipingere la riconquistata serenità sono chia-

mati i flautati che sorgono dalle corde del pianoforte in glissando. Come dice Gubajdulina, «il tessuto musicale del XX secolo, rispetto al XVIII e XIX secolo, non è lineare né armonico. Si tratta di un materiale di grande ricchezza sonora»[20]. Nella musica di compositori moderni, la prima esecuzione di *Rubajjat*, opera creata dall'intuizione artistica, con il baritono Sergej Jakovenko e la direzione di Gennadij Roždestvenskij alla Dom Kompositorov (Casa dei compositori) di Mosca, ha lasciato una delle più vivide impressioni. Ricordando l'antica saggezza taoista, possiamo dire che «chi sa contare, non fa uso del calcolo».

"Rose"

Rose è un ciclo di cinque romanze per voce e pianoforte su versi in lingua russa del poeta čuvašo Gennadij Ajgi (1972). I primi esecutori furono la cantante da camera Lidija Davidova e Sofija Gubajdulina al pianoforte. Per canto e pianoforte furono scritte migliaia di opere di vario genere, da quelle sentimentali a quelle "da salotto", da quelle romantiche a quelle espressioniste. Gubajdulina ha saputo portare anche un'opera per voce e pianoforte nel suo mondo di espressione sonora.

L'opera *Rose* del poeta Ajgi non rappresenta una raccolta bensì un ciclo poetico perfettamente costruito e chiuso: 1) Sogno: la strada nel campo; 2) Uccello d'oltremare (dedicato ad Andrej Volkonskij); 3) Rose di montagna; 4) Il campo: nel pieno inverno (dedicato a René Char); 5) E: sfioriscono le rose.

Lo stesso Ajgi ha riferito che i suoi versi hanno subito a loro volta l'influenza della *neue Musik*, soprattutto di Webern e delle sue insolite pause. Le impressioni ricevute dall'ascolto di Webern si sono rifratte nel laconico puntillismo della versificazione di Ajgi, con la decisa omissione di divagazioni intellettuali. Ad esempio nel n. 3 "Rose di montagna":

Donde il dolore?
Desiderio di non essere?
O talora sappiamo:
Sono "io" la bellezza.

Lo spirito weberniano, la dedica ad Andrej Volkonskij, che a quel tempo faceva il suo ingresso nell'ambiente dell'avanguardia sovietica, e quella a René Char, subito associato a Pierre Boulez – tutto ciò rendeva i versi di Ajgi intimamente vicini a Gubajdulina come compositrice.

La prima romanza, "Sogno: la strada nel campo", è scritta per soprano solo senza accompagnamento. La melodia è strettamente legata alle sillabe del testo, secondo il principio del canto sillabico occidentale o, piuttosto, nelle tradizioni della scuola russa di Milij Balakirev. Tuttavia, proprio tale fusione con la parola poetica ha offerto la possibilità di legare quest'ultima alla nuova scuola dell'espressione, con risonanze

di voci aspirate, sussurri, e ancora legato, non legato, glissando insieme con i sensibilissimi quarti di tono. Tutte le frasi melodiche sono attorniate da pause weberniane e unite dall'altezza degli intervalli in base all'emitonia di Webern. In "Uccello d'oltremare", la seconda romanza, l'immagine del testo poetico si riflette nel puntillismo dei balzi vocali in staccato, nei trilli e nei motivi librati del pianoforte. La romanza centrale, "Rose di montagna", in quanto legata all'immagine dei monti, si distingue per il coloristico utilizzo dei registri estremi del pianoforte, inoltre, attraverso la libera associazione delle montagne con la personalità di Anton Webern, l'opera posa su un consequenziale utilizzo delle serie dodecafoniche (ora complete, ora ridotte da 11 a 5 note). Nella quarta romanza, "Il campo: nel pieno inverno", troviamo sia la declamazione sussurrata del testo, sia lo *Sprechstimme*, sia l'eloquio ad altezza variabile, il tutto sullo sfondo di serie dodecafoniche sparse e di cluster del pianoforte. Nella quinta e conclusiva romanza, "E: sfioriscono le rose", la sonorità va via via scemando, le frasi vocali sempre più si interrompono in pause e il canto trasmuta in sussurro.

In *Rose* di Gubajdulina l'immagine sonora del ciclo per voce e pianoforte è riconsiderata concettualmente, così come all'interno dello stile della compositrice è modificata complessivamente la sonorità strumentale. Come dicevano i compositori della "scuola viennese" del XX secolo «tutto ciò a cui l'artista si accosta deve diventare un fenomeno straordinario».

La produzione orchestrale: l'unicità come criterio compositivo

L'unicità rappresenta in un certo senso una regola per l'arte del XX secolo: è divenuta canonica non solo la concezione del tutto singolare e irripetibile del brano, ma anche la scelta di un organico inedito e di una tecnica compositiva innovativa e antitradizionale. Sofija Gubajdulina, nella produzione per orchestra risalente al 1965-77, si attiene a questa nuova regola. In questo periodo la compositrice ha scritto complessivamente tre opere per orchestra: *Gradi*, il *Concerto* per due orchestre e *L'ora dell'anima*. Occorre precisare che nessuna di queste tre opere rappresenta un brano strumentale in senso stretto, poiché tutte sono caratterizzate dalla presenza della voce umana, per la quale sono scelti testi poetici molto eterogenei. *Gradi* è abbinato a brani tratti da *Marienleben* di Rainer Maria Rilke, il *Concerto* per due orchestre a versi del poeta russo del XIX secolo Afanasji Fet, *L'ora dell'anima* alla omonima poesia della poetessa russa del XX secolo Marina Cvetaeva. Assolutamente unico è, in tutti e tre i brani, l'organico strumentale: nel primo un'orchestra sinfonica, nel secondo, conformemente al titolo, un'orchestra sin-

fonica unita a una di musica leggera, nel terzo un complesso di percussioni (questo concerto fu composto per un percussionista), affiancato successivamente da uno strumento ad arco di origine orientale quale il *chang* e dai cimbali. Si tratta, come si può notare, di tre soluzioni orchestrali assolutamente uniche e, nello stesso tempo, organiche ed articolate.

"Gradi"

In *Gradi* (1972), per grande orchestra sinfonica, il nucleo della composizione è il risultato del processo di evoluzione timbrica in atto nell'orchestra contemporanea. L'opera consta di un solo movimento, ma è suddivisa in sette parti, corrispondenti ai sette "gradi" successivi a cui allude il titolo. Il testo di Rilke, tratto da *Marienleben*, è introdotto in funzione di settimo e ultimo "grado" e viene pronunciato sottovoce (secondo una speciale suddivisione polifonica) da alcuni membri della grande orchestra. Il contenuto è di carattere filosofico-religioso: *Denn der Staub muß wieder zu der Erde kommen, wie er gewesen ist: Und der Geist wieder zu Gott, Der ihn gegeben hat.*

Il nucleo compositivo dell'opera è rappresentato dalla sequenza di sette gradi discendenti che fanno della composizione un'enorme catabasi della durata di venti minuti. Benché Gubajdulina sostenga che solo alcuni anni più tardi avrebbe iniziato a rivestire le sue composizioni musicali di elementi simbolici, io ritengo che alcune associazioni ricorrenti, simili a simboli, siano già operanti in questo brano. Il titolo stesso ha una valenza simbolica: *Gradi* si richiama al Graduale, una parte del *proprium*. Inoltre, il numero sette, che scandisce la struttura di questo brano, è uno dei più ricchi di significati simbolici, misteriosi e magici: sette i giorni della Creazione, sette i cieli del Paradiso, sette le fasi della luna, sette i giorni della settimana, sette i colori dell'arcobaleno, sette le meraviglie del mondo, sette le parole di Cristo, sette i pani e sette i gradini che portano al Tempio. È stato calcolato che il numero sette compare nella Bibbia più di 160 volte, nell'Apocalisse più di trenta. La scienza più avanzata ha dimostrato sperimentalmente che l'uomo può conservare in media nella memoria operativa sette cosiddetti "brani" di informazione. Nella musica classica possono essere percepite contemporaneamente non più di sette pulsazioni di diversa durata (per esempio da 1/16, passando attraverso 1/8, 1/4..., fino a 4/1). Inoltre, l'idea di una discesa nella polvere attraverso "gradi" successivi, oltre a continuare una figura musicale e retorica attestata nei secoli XVI e XVII, la cosiddetta *Katabasis*, si riallaccia, dal punto di vista semantico, a modelli musicali celeberrimi quali il Crucifixus della *Messa in si minore* di Bach o le ultime battute del finale della tragica *Sesta Sinfonia* di Čajkovskij, con il conclusivo e simbolico reclinarsi delle voci verso il basso, ovvero verso la morte. Il significato di questa composizione, tuttavia, non è univoco giac-

ché alla fine si opera una separazione fra «la polvere destinata alla terra» e «l'anima destinata a Dio».

In pratica, l'idea ispiratrice di Gubajdulina si concretizza in una sequenza drammatica e musicale, in cui la "discesa" attraverso i gradi è costituita da una serie di passaggi timbrici che muovono dal registro acuto a quello grave e da una sonorità fredda e metallica a una calda, intima e umana. I timbri corrispondenti ai vari gradi compaiono al termine di ognuna delle sette sezioni dell'opera e la loro successione è la seguente: 1) metallo su metallo, triangolo, tintinnio; 2) legno su metallo, campanelli, tintinnio; 3) feltro su metallo, vibrafono, ancora tintinnio; 4) archetto su corda, tremolo degli archi, fruscio; 5) dita su membrana di pelle, *con le dita*, timpani, tam-tam, bongo, mormorio; 6) labbra su metallo, strumenti a fiato (legni e ottoni), respiro; 7) lingua umana, versi di Rilke recitati sottovoce.

Il concetto ora esposto, quello di una graduale discesa dalla vita verso la polvere e la morte, contrasta con la funzione e la finalità dell'arte che, per sua natura, è un elemento positivo, un fattore di incremento, di rafforzamento, di arricchimento all'interno di ogni opera musicale; l'arte è sempre alla base di un processo emotivo e dinamico di ordine ascensionale, non discensionale. Se l'intento personale dell'autrice è quello di descrivere la parabola calante, allora l'arte e la musica dovranno unire le loro forze per delineare la parabola crescente. Così avviene in *Gradi*, in cui il processo opposto a quello drammatico si manifesta sotto forma di costante aumento del volume sonoro, che raggiunge l'apice al termine del brano. Questo processo di accrescimento si manifesta con particolare evidenza durante il cruciale "quinto grado" che segue il "grado" degli archi e in cui si assiste ad un aumento irrefrenabile, da una fino a trenta voci nel corso di diciannove battute. Nel penultimo "sesto grado" la sezione degli archi non solo si amplia fino a raggiungere anch'essa le trenta voci, ma si allunga di due volte tanto (38 battute) e suona molto più intensa grazie agli emozionanti vibrato e glissando.

In forza di questa funzione positiva dell'arte, l'opera deve risultare armoniosa e levigata. Come afferma l'antichissimo filosofo Lao-Tzu, «tutte le cose fioriscono per ritornare al proprio principio». Sofija Gubajdulina, coerentemente con la sua predilezione per il dramma, per lo sviluppo, per il continuo divenire, introduce, al termine di un brano, un accenno al principio cioè un riferimento al punto di partenza. Questo avviene anche in *Gradi*, in cui il "settimo grado" è una sorta di ripresa, di coda, di sintetico riepilogo dei momenti precedenti: della sovrapposizione pittorica di cluster degli archi (che riveste talora la funzione di refrain), delle frasi acute e sonore del triangolo e dei campanelli, del *con le dita* dei timpani. Solo dopo il tragico colpo dei tam-tam (come nel finale funebre della *Sesta Sinfonia* di Čajkovskij) gli strumenti dell'orchestra cedono il posto ai versi, recitati sottovoce da 29 orchestrali.

Gradi è, sotto molti aspetti, simile ad altre opere di Gubajdulina appartenenti a vari periodi della sua attività artistica. Il "magico" numero sette, in cui *Gradi* è suddiviso, compare anche in opere precedenti, quali *Notte a Menfi*, in sette movimenti, e in successive, come *Sette parole* e *Posvjaščenie T. S. Eliotu* (Omaggio a T. S. Eliot), entrambe in sette movimenti. Possiamo aggiungere che il *Concerto* per fagotto e *Perception* prevedono sette strumenti ad arco. La declamazione sottovoce dei versi fu più tardi ripresa nella parte conclusiva del *Concerto* per due orchestre. L'idea della "discesa" fu riproposta, nove anni dopo, nel brano intitolato *Descensio*. Lo stile di Gubajdulina cresce, si è tentati di dire, organicamente, come l'albero della vita.

"Concerto" per due orchestre

Il *Concerto* per due orchestre, una di musica leggera, l'altra sinfonica (1976) è un'opera in un unico movimento, con la partecipazione di tre soprani e la lettura di versi di Afanasij Fet (registrati su nastro magnetico). Inizialmente Gubajdulina intitolò questo brano *Concerto grosso*, ma poi ne cambiò il titolo per evitare confusioni con il *Concerto grosso n. 1* di Alfred Schnittke. Il *Concerto* per due orchestre rappresenta un unicum nella produzione di Gubajdulina a causa dell'introduzione della musica rock. Una presenza così inaspettata si spiega con le esigenze del committente, Aleksandr Mikhailov, direttore di un'orchestra di musica leggera di Mosca, il quale aveva in animo di allestire, con un coreografo, un nuovo e inconsueto musical. Il progettato musical non fu mai realizzato e del *Concerto* per due orchestre si occuparono due coreografi: Vakil' Usmanov, che ne curò la messinscena in forma di balletto al Teatro musicale Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko di Mosca e Jurij Pusakov, che ne curò l'allestimento a Tartu. I coreografi rilevarono che, per l'equilibrio complessivo dell'opera, era indispensabile l'aggiunta di un movimento lento; Gubajdulina scrisse allora, su loro suggerimento, l'ampio Adagio sinfonico. L'Adagio non è parte integrante del *Concerto* per due orchestre, ma viene eseguito sia in unione al balletto sia separatamente. I titoli assegnati ai balletti furono "Gli uccelli" e "La caccia". Aleksandr Mikhailov, direttore della grande orchestra di musica leggera e primo esecutore del *Concerto*, commissionò a Gubajdulina altri pezzi per il suo gruppo musicale, fra cui il capriccio *Te salutant*. Così venne a costituirsi la produzione di musica leggera di alto livello di Sofja Gubajdulina. Nel *Concerto* per due orchestre, appartenente al genere del concerto grosso, vengono delineate le contrapposizioni fondamentali di un brano musicale, in particolare fra lo stile sinfonico e quello jazzistico e fra l'organico formato da *tutti* gli strumenti e quello costituito da piccoli gruppi di essi. In conseguenza dell'iniziale destinazione per un musical, un posto centrale occupa all'interno di questo brano la musica jazz-rock, a cui è

affidata la sezione compositiva principale; quest'ultima è preceduta da una breve introduzione sinfonica ed è seguita da una sintetica ripresa-coda che, nel momento culminante, riunisce e fonde l'intero e variegato materiale musicale del brano.

Nella breve introduzione emergono il timbro delle campane e la polifonia dissonante degli archi che conducono la melodia. L'importantissima sezione jazz-rock presenta tutte le caratteristiche strumentali, tecniche, ritmiche, proprie di questo genere musicale. Nella sezione jazz rientrano anche le percussioni, fra cui i *temple-block*, i *tom-toms*, lo *hi-hat*, mentre l'intero complesso strumentale comprende la chitarra, la chitarra-basso, l'organo elettrico, tre sassofoni, trombe, tromboni e tre soprani con microfoni. La base ritmica è costituita da una formula ritmica ostinatamente ripetuta, sviluppata attraverso variazioni sull'ostinato e accompagnata da aspre dissonanze armoniche.

La sonorità di questo brano, colorita e aggressiva, nulla concede, a prima vista, allo stile personale di Gubajdulina, eppure anche qui è presente la sua personalità, in particolare nel caratteristico "principio del rifiuto". Mentre nelle sue opere più personali Gubajdulina rifiuta la tradizione melodica, in questo brano jazz-rock ella prende invece le distanze dalla musica commerciale, astenendosi da ogni concessione a melodie banali e abusate. Le variazioni, che muovono verso una formula ritmica in due battute, si presentano come un ininterrotto processo di accrescimento, ottenuto mediante la sovrapposizione di tutti gli strati orchestrali, che raggiungono il primo dei due culmini e cioè il "tutti", eseguito insieme dalle due orchestre. La varietà di questa sequenza dipende dalla struttura del concerto grosso, ripreso in tutti gli intermezzi, durante i quali cessa l'ostinato ritmico e le varie sezioni delle due orchestre suonano separatamente: quattro trombe, quattro corni, tre flauti, tre soprani e così via. La sovrapposizione strumentale si fa, passando da un intermezzo all'altro, sempre più completa e articolata, raggiungendo il vertice al termine delle variazioni e preludendo così alla sintesi tematica conclusiva. La sezione conclusiva, oltre a costituire una sorta di cornice (viene infatti ripresa la musica dell'introduzione), riassume la tematica dell'intero concerto, di cui riprende gli intermezzi della parte principale, l'intervento vocale dei tre soprani e la formula ritmica centrale. Questa sovrabbondanza sonora raggiunge il culmine proprio in prossimità della conclusione dell'opera, ma la ripresa-coda rivela sfumature emotive e stilistiche assolutamente nuove insieme con accenti romantici e commossi. In questo momento, ecco risuonare, registrati su nastro magnetico, i versi di Afanasij Fet: «Che notte! Le fiamme vive della rugiada adamantina gareggiano con le fiamme del cielo». Una suggestione nuova e inaspettata compare proprio al momento conclusivo; il "concerto rock" di Sofja Gubajdulina si conclude con una malinconica ed elegiaca triade di si minore.

"*L'ora dell'anima*"

L'ora dell'anima (1976), per grande orchestra sinfonica, percussioni soliste e mezzosoprano, su versi di Marina Cvetaeva, è una delle opere più significative di Sofja Gubajdulina. Fu dedicata a Mark Pekarskij, uno dei maggiori percussionisti contemporanei che fu anche primo interprete della parte solistica. La prima esecuzione avvenne a Mosca, sotto la direzione di Veronika Dudarova e con la partecipazione del mezzosoprano Natal'ja Rozanova.

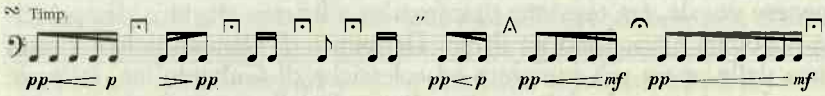
Gubajdulina ha scritto diverse versioni di quest'opera. Nel 1974, sotto il nome di *L'ora dell'anima*, aveva composto un poema per grande orchestra di fiati (senza percussioni) con l'intervento di una voce femminile nel finale; nel 1976 esso fu trasformato, in onore di Mark Pekarskij, in un concerto per percussioni, orchestra sinfonica e mezzosoprano e intitolato *Percussio di Pekarskij*; in seguito, questo concerto ritornò al titolo primitivo, tratto dall'omonima poesia di Marina Cvetaeva *L'ora dell'anima*. In questo lavoro Gubajdulina raggiunge l'obiettivo da tempo perseguito, la sintesi fra Oriente e Occidente, fra genere orchestrale e genere vocale, fra tensione drammatica e lirismo elegiaco, fra principio razionale e principio intuitivo. Dal punto di vista stilistico, questa è una delle opere più complete ed eclettiche di Gubajdulina, la quale si avvale qui non solo dei mezzi tradizionali della musica colta, ma anche di riferimenti parodistici alla musica commerciale, così lontana dalla sua sensibilità. L'eclettismo non rientra nello stile di Gubajdulina e la musica disimpegnata le è totalmente estranea; un così inaspettato interesse per questo genere musicale può essere spiegato con l'influenza di una figura di straordinaria importanza nella sua formazione artistica: mi riferisco ad Alfred Schnittke. Nonostante la diversità delle concezioni musicali, Sofija Gubajdulina ha sempre trovato nella personalità del collega sostegno spirituale dal punto di vista sia umano, sia artistico. Nel 1974, a Gorki, sotto la direzione di Gennadij Roždestvenskij, ebbe luogo la prima esecuzione della *Prima Sinfonia* di Schnittke, a quei tempi opera proibita di un compositore proibito. Durante il dibattito sull'opera, Sofija Gubajdulina, presa per prima la parola, affermò: «È una delle opere più emozionanti e intense a cui noi, intendo dire noi musicisti e ascoltatori, abbiamo assistito negli ultimi dieci anni. Si tratta di un brano di tali proporzioni e di tale profondità concettuale, da meritare di essere annoverato fra le opere più significative nella storia della musica»[21]. Echi dell'eclettismo della *Prima Sinfonia* di Schnittke sono certamente avvertibili nell'*Ora dell'anima*.

L'ora dell'anima si presenta come un dramma con una conclusione filosofica, mentre dal punto di vista strutturale ricorre qui la più tipica forma musicale di Gubajdulina e cioè la sonata liberamente intesa e trattata, accompagnata da un finale di ampie proporzioni in cui viene intro-

dotta la voce umana. L'opera si basa sulla contrapposizione di due poli antitetici, fra i quali si stende l'immensa vastità del mondo; l'orchestra si trasforma in un teatro, in cui gli strumenti, suddivisi in due gruppi contrapposti rappresentanti l'azione e la contro-azione, recitano la propria parte. È nell'approccio alla materia timbrica che si rivela il nuovo rapporto con la realtà sonora, introdotto nell'*Ora dell'anima*: funzione lirica e valenza positiva sono attribuite in primo luogo alle percussioni, poi agli archi di origine europea, ai cimbali ungheresi, all'asiatico chang e al mezzosoprano. Valenza negativa e attiva (o meglio "aggressiva") è attribuita invece agli ottoni. Gubajdulina rinnova la funzione delle percussioni, *liricizzandole* grazie alla sua peculiare sensibilità di musicista donna: ai timpani attribuisce carattere emotivo e accenti umani, ai fruscianti piatti e ai *temple-blocks* conferisce dolcezza nuova e inaspettata.

Il tema principale è iniziato dai timpani che eseguono, senza accompagnamento, un concitato monologo:

Es. 18



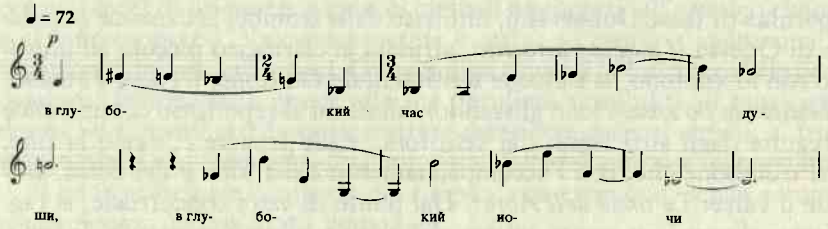
La voce solista dei timpani è scandita da un ritmo caratteristico, quello dei numeri di Fibonacci: 5, 3, 2, 1, 2, 3, 5, 8. Nel decennio successivo Gubajdulina intraprenderà una sistematica rielaborazione di questo principio, a cui qui probabilmente per la prima volta si accosta con un certo interesse. La sonorità dei timpani è completata dall'ingresso degli strumenti della stessa famiglia, in particolare del frusciante tremolio dei piatti, e dei delicati cluster-pedale degli archi. La contro-azione non si fa attendere: proprio al termine del tema principale ecco risuonare le voci "ostili", sotto forma di sconnessa risposta dei tromboni (n. 4). Così, a poco a poco, si delinea il futuro conflitto fra le forze principali. I timpani "parlanti" cedono il posto ai *temple-blocks* liricamente trattati e ai tam-tam, mentre le arpe intonano scale ascendenti (la tradizionale figura dell'anabasi) che anticipano l'ariosa sonorità della parte secondaria. Quest'ultima (da n. 14) è un'oasi di delicato, puro ed espressivo lirismo, che ricorda da vicino la *Sinfonia* op. 21 di Webern: in essa non si odono melodie terrene o voci umane, ma solo ampi ed intensi accordi polifonici, impreziositi dalla sonorità cristallina della celesta e dallo scintillio dei cimbali pluricordi. Il passaggio alla controazione avviene durante l'elaborazione. Le forze negative incominciano a manifestarsi: anche se non emessi a voce spiegata, sono nettamente udibili gli sconnessi cluster dei quattro tromboni, dei quattro corni, delle quattro trombe.

Questa articolata elaborazione comprende anche una sezione lenta, affidata nuovamente ai timpani senza accompagnamento, ai flauti e al clarinetto, che intonano lunghe e ampie nenie (da n. 56); ne risulta una specie di scherzo in cui viene adottato il procedimento del collage (da n. 60). Con intento parodistico viene sciorinata, in maniera alquanto imprecisa, un'intera antologia di motivi banali, fra i quali si possono riconoscere l'allegro «Fresco venticello, intona una canzone alla nostra sbornia» di Isaac Dunaevskij, intonato dalle trombe, la canzone popolare di Odessa *Il pulcino arrostito*, affidata al clarinetto piccolo all'unisono con lo xilofono, la canzone sentimentale *Oh Kolja, il cuore è malato, abbastanza ho amato* (con glissando), allusioni al repertorio commerciale eseguite dagli altri legni, dal sassofono, dalle trombe e, verso la fine, dal trombone che, con l'accompagnamento della tuba e dei corni, esegue il valzer *Le onde dell'Amur*. Dal punto di vista concettuale, si raggiunge dunque un punto critico che rischia minacciosamente di capovolgere in negativo l'idea positiva su cui il lavoro si regge. Avviene infatti in questo punto la maggiore peripezia drammaturgica del concerto. L'imponente cascata di banalità viene interrotta dall'ingresso del tam-tam solista (n. 71), che segue la propria parte con toni disperati e sdegnati in *fff*. Si giunge così alla ripresa del tema principale dell'*Ora dell'anima*. Questo appassionato commento agli eventi precedenti svolge la funzione di monologo centrale e decisivo del protagonista; musicalmente parlando, esso coincide con la cadenza del percussionista solista. Successivamente, nella ripresa si accenna alla musica paradisiaca della parte secondaria, riproposta, tuttavia, con valenza opposta: infatti, mentre nell'esposizione essa era preceduta dall'ascesa, dal simbolico movimento verso l'alto delle arpe, nella ripresa la sua delicata sonorità è coperta e oscurata dall'inarrestabile movimento verso il basso e dai cluster delle arpe e della celesta. L'inevitabile discesa si configura come una vertiginosa caduta "dal cielo alla terra" nella sonorità di un cluster diatonico di archi. La generale catabasi della ripresa, che occupa uno spazio enorme (più di 50 battute) e che funge da cardine drammatico ed estetico di questa grandiosa composizione musicale, lascia spazio all'ultima parola, ovvero alla coda.

Nella coda Gubajdulina introduce una voce femminile e ricorre ai versi di Marina Cvetaeva, che innalzano la composizione ad un livello sublime, riconducendo la contingente e particolare realtà umana all'immutabilità e all'eternità dell'universale. Si può notare che nell'*Ora dell'anima* è percepibile la presenza spirituale di Marina Cvetaeva: per esempio, lo strumento preferito da Cvetaeva, il tamburo, spesso compare nei suoi versi. Elemento assai più significativo, la tragedia esistenziale di Marina Cvetaeva si configura proprio come l'insuperabile contrasto fra la banalità, il conformismo, l'aggressività del mondo circostante e la profonda sensibilità della poetessa. Vi sono molti elementi comuni fra la per-

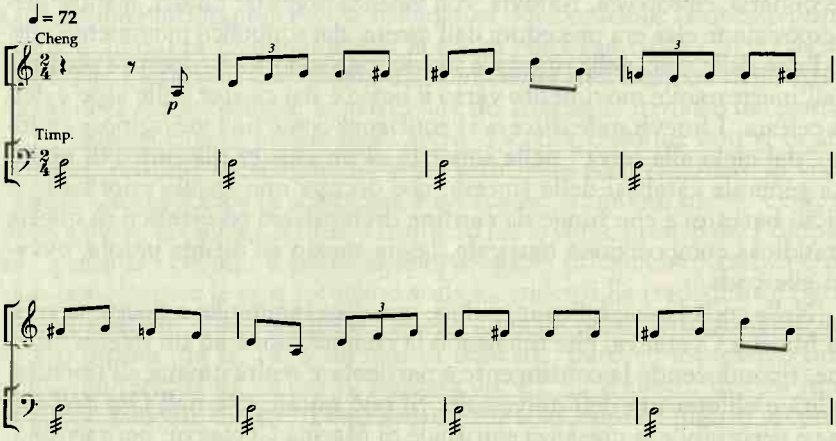
sonalità di Cvetaeva e quella di Gubajdulina; per questo l'immane catabasi prelude alla catarsi finale, in cui risuona *L'ora dell'anima* di Marina Cvetaeva: «Nella profonda ora dell'anima / Nella profonda ora della notte [...] / (un gigantesco passo dell'anima, / Dell'anima nella notte.)»:

Es. 19



La conclusione del brano sopraggiunge quando, nel duetto con lo strumento principale – i timpani –, il chang accenna a una melodia nella quale sono percepibili allusioni alle canzoni popolari dell'elaborazione. L'incursione della tonalità (re minore) serve sia a dare compimento all'opera, sia a creare l'atmosfera psicologica tipica del modo minore:

Es. 20



Riflettendo sull'opera ormai ultimata, Sofija Gubajdulina vede riflessi in essa gli insegnamenti della dottrina zen. «Non raggiungere il bene, non rifiutare il male! [...] Non essere mai sicuro di nulla! La verità è

nella contemplazione. Essa non risiede nei libri né nelle parole, ma è al di là delle parole; non si può impararla, si deve viverla».

Durante il dibattito sulla musica elettronica in URSS, Gubajdulina ha affermato: «La musica procede lungo una strada molto ampia, composta, a sua volta, da una molteplicità di strade delle quali nessuna preclude l'accesso all'altra»[22]. Nella sua attività artistica Gubajdulina non ha mai preteso di intraprendere tutte le strade esistenti: si è dedicata solo sporadicamente al genere teatrale e operistico, ha scritto balletti solo nel primo periodo e il musical, a suo tempo, non si è realizzato. La musica elettronica rappresenta un episodio marginale: fra le due alternative "vivente" e "non vivente" ella opta senza esitazione per la prima. Canzoni, operette, tanghi, fox-trott non compaiono nell'elenco delle sue opere, a differenza, per esempio, di Dmitrij Šostakovič. In un momento di trionfante eclettismo nella storia della musica, ella continua a coltivare instancabilmente la pianta del suo stile personale. Dove c'è crescita possono verificarsi le malattie della crescita: anche le opere di Gubajdulina, come quelle di qualunque compositore, si distinguono a seconda della natura dell'ispirazione e del livello artistico, ma i suoi colleghi hanno sempre ammirato la sua capacità di procedere senza ostacoli e senza insuccessi. Si tratta, come ebbe a dire Alfred Schnittke nel 1975, di un «costante progresso, senza alcuna perdita. Ho constatato che i compositori che assimilano le moderne tecniche compositive e i nuovi mezzi espressivi spesso abbandonano ciò che possedevano; ma in questo caso tale fenomeno non si è verificato»[23].

1978-1990: «E il fuoco e la rosa sian uno»

Sofija Gubajdulina traccia una cesura all'interno del proprio stile a partire dai lavori degli anni 1978-79, allorquando la sua attenzione d'artista si rivolge al significato simbolico di eventi puramente musicali. Il simbolo, in tal caso, viene inteso come coagulo di molteplici significati subconsci. In *Introitus*, del 1978, per pianoforte e orchestra da camera, come eventi musicali simbolici abbiamo i diversi sistemi di intervalli, di quarti di tono, emitonici, diatonici e pentatonici. In *In croce*, del 1979, per violoncello e organo, tali eventi sono costituiti dai diversi registri strumentali; in *Offertorium* per violino e orchestra, del 1980, vi è invece un principio morfopoietico basato su una citazione; in *Sette parole*, del 1982, per violoncello, fisarmonica e orchestra d'archi, sono gli stessi strumenti musicali, mentre nei *Quartetti n. 2* e *n. 3* per archi, del 1987, l'evento simbolico è rappresentato dall'alternarsi di diversi procedimenti di produzione sonora. Il periodo che stiamo esaminando offre ancora un tratto stilistico assai caratteristico, cioè l'interesse per il ritmo formale dell'opera, inteso sia come elaborazione di un nuovo sistema di

ritmo musicale, che abbraccia anche momenti formali di rilevante entità, sia come disegno ritmico vero e proprio.

Come nei lavori precedenti, il pensiero musicale di Gubajdulina poggia su polarità contrastanti, legate alle fondamentali antinomie della vita umana, terrena e cosmica: razionale-irrazionale, uomo-donna, Occidente-Oriente, chaos-kosmos, entropia-entalpia, ecc. Tali antinomie vengono colte nella percezione complessiva della vita, nell'incontro con persone, paesi e città. In Ialia, ad esempio – anzi a Roma, per essere più precisi, che la compositrice visitò per la prima volta nel gennaio 1990 –, Gubajdulina fu colpita dal duplice ritmo contrastante tra la vita moderna della città e l'architettura del mondo antico. Da un lato, cioè, l'estrema mobilità del traffico, espressione di un temperamento italiano, dall'altro, invece, il lento procedere della vita delle pietre, degli affreschi, delle colonne che emergono dalla terra. La contrapposizione affascina Gubajdulina sia sul piano filosofico sia su quello psicologico. La sua opera *Perception*, per soprano, baritono e strumenti ad arco, nata nel corso di una conversazione artistico-filosofica con il poeta Franzisko Tanzer, rappresenta un vero e proprio "trattato" sui rapporti tra uomo e donna. Possiamo ancora ricordare il lavoro sinfonico del 1989, che racchiude già nel titolo, *Pro et contra*, il proprio carattere antitetico.

Non vi sono dubbi che Sofija Gubajdulina esponga nella propria musica un'intero sistema filosofico. Ella non soltanto legge e assorbe la letteratura filosofica come un cibo indispensabile all'anima, ma possiede altresì una propria visione filosofica, una propria concezione sull'esistenza umana nel XX secolo. Tra le correnti filosofiche a lei più vicine vi è senza dubbio l'esistenzialismo, soprattutto nella visione del mondo di Kierkegaard, ma non minore importanza hanno le categorie filosofiche del pensatore religioso russo del XX secolo Nikolaj Berdjaev. Soprattutto affascinano Sofija Gubajdulina le idee di Berdjaev sul "pan-uomo", sull'uomo creatore, nonché il suo postulato sull'uomo come simulacro divino. Scrive Berdjaev: «L'idea del Creatore sull'uomo è vertiginosamente sublime e stupenda. Altrettanto sublime e stupenda è l'idea divina dell'uomo, grazie alla quale la libertà creativa, la possibilità cioè di esprimersi liberamente nella creazione, è insita in lui come impronta del sembiante divino, come segno dell'immagine del Creatore»[24]. L'idea che l'uomo può innalzarsi fino al sembiante divino attraverso la creazione artistica è divenuta un tema centrale nelle opere di Gubajdulina degli anni Ottanta, come ad esempio in *Perception*. L'idea berdjaeviana dell'uomo cosmico si riflette nelle immagini cosmiche della sua *Sinfonia*, in cui non è difficile cogliere anche l'interpretazione dell'immagine del cielo offerta dalle filosofie sia dell'Occidente sia dell'Oriente. Ricordiamo le parole di Maestro Eckhart: «Il cielo è dovunque ugualmente lontano dalla terra. Così l'anima deve essere ugualmente lontana da tutte le cose terrene [...]»[25]. Secondo i commentatori del *Libro dei mutamenti*

(*Yì Jīng*) l'essenza celeste è la creatività, un creare ininterrotto che non cessa neppure un secondo.

Gubajdulina si è rivolta più volte al *Libro dei mutamenti*, sia utilizzandolo direttamente come fonte testuale nella sua improvvisazione sperimentale di *Pari e dispari*, sia utilizzandone trigrammi, esagrammi e altri elementi simbolici nella fase precedente alla scrittura vera e propria della composizione. Così, ad esempio, Gubajdulina si è rivolta al famoso disegno yin e yang, inteso come rappresentazione universale di tutte le contrapposizioni, nell'interpretazione concettuale del fondamentale capovolgimento e *mutamento* che, con il passaggio dalla morte alla risurrezione, sono alla base drammaturgica del concerto per violino *Offertorium*.

In quella zona di pensiero irrazionale di Sofija Gubajdulina sono entrati anche i testi di parapsicologia sui contatti con l'aldilà e l'evocazione degli spiriti, sia gli antichi "libri dei morti" orientali sia le moderne pubblicazioni con foto e illustrazioni. Particolare interesse ha sempre suscitato in Gubajdulina l'esperienza di Rudolf Steiner e dei suoi seguaci.

Tra i generi letterari, il maggior interesse di Sofija Gubajdulina va senz'altro alla *poesia*, tanto che tutti i suoi lavori vocali, fatta eccezione per quelli di carattere sacro, sono composti su *versi*. Sotto questo aspetto, Gubajdulina si scosta inaspettatamente dalla tendenza dominante nella musica del XX secolo, che ha sempre preferito la prosa. Nel testo poetico non è tanto la forma esteriore, o il ritmo, ad affascinare la compositrice quanto il tipo di pensiero artistico. I versi che acquistano particolare significato nelle opere degli anni Ottanta appartengono a poeti di paesi diversi: la poesia tedesca di Franzisko Tanzer, quella russa di Marina Cvetaeva, quella angloamericana di Thomas Stearns Eliot. La scelta, quindi, ricade su opere di altissima poesia e il fatto stesso comporta un problema di particolare importanza. La pratica plurisecolare ha dimostrato che quanto più il verso è geniale, tanto meno si rende possibile la sua trasposizione in musica. Nei confronti del testo, la musica rimane estremamente indipendente, il testo deve sottomettersi e pertanto, per garantire un insieme organico, solitamente si adattano meglio versi mediocri. Nella produzione di Gubajdulina, al contrario, *Perception* su parole di Tanzer, il coro a cappella *Omaggio a Marina Cvetaeva* e l'insieme strumentale con voce solista *Omaggio a T. S. Eliot* (sul testo poetico di *Four quartets*, un capolavoro insignito del premio Nobel) appartengono alle massime vette della sua arte di compositrice.

Lavorando al linguaggio musicale, Gubajdulina aprì negli anni Ottanta nuovi orizzonti, nelle possibilità del suono, del ritmo e della luce. Nel campo del suono, cioè del "parametro d'espressione", Gubajdulina ha colto un possibile futuro nella contrapposizione simbolica tra il vibrato e il flautato degli archi, come tra due mondi contrastanti, idea su cui sono nate diverse composizioni, prima tra tutte il *Quartetto*

n. 2 per archi. Nel campo del ritmo ha invece individuato un sistema basato sulla serie di Fibonacci, la cui importanza investe tutti i livelli della forma musicale. Obbedendo all'"estetica del rifiuto", Gubajdulina ha trovato nelle proporzioni di Fibonacci l'espediente per evitare la ritmica metrica tradizionale e, nel contempo, la possibilità di organizzare il ritmo in un sistema di regole precise. Nell'*Alleluja* per coro, orchestra, voce bianca e organo (1990), Gubajdulina ha fatto ricorso al momento luminoso. Si può dire che tutto il XX secolo, a partire dal tardo Skrjabin, abbia sperimentato l'uso della luce in musica. A una "sinfonia" integralmente foto-musicale, tuttavia, non si giunse mai, dato che uno dei due componenti, ora la luce ora la musica, restava estraneo all'altro. Gradualmente, però, si raggiunsero almeno le prime scintille di successo. Sofija Gubajdulina elaborò la variante sperimentale a lei più congeniale: *la luce deve diventare ritmo*! E proprio il percorso ritmico è divenuto il percorso della *luce musicale*. La compositrice ha coscientemente cercato di elaborare il parametro temporale in musica, ed è ella stessa a dire: «Oggi sono tali e tante le scoperte relative all'ampiezza dello spazio musicale che è assai difficile aggiungere qualcosa di nuovo. Occorre andare in profondità, affidarsi alla sperimentazione, questa è oggi la cosa di maggior importanza»[26].

Lavori orchestrali:
«Chi ha tutto sofferto troverà la salvezza»

I lavori per orchestra composti tra il 1978 e il 1990 rappresentano alcune delle opere più significative di Sofija Gubajdulina. Tali sono la Sinfonia *Stimmen... Verstummen...*, fino ad oggi unica nella produzione della compositrice, il Concerto per violino *Offertorium* (entrambi i lavori sono scritti per grande orchestra sinfonica), *Sette parole*, nonché *Introitus* (con orchestra da camera). Fatta eccezione per la Sinfonia, tutti i lavori appartengono al genere del concerto: per pianoforte, per violino o doppio concerto. Tre delle opere citate sono legate alla religione cristiana e il concerto per pianoforte e quello per violino possono essere considerati come parti strumentali, introduttiva e centrale, della messa *proprium*.

"Introitus"

Si tratta di un concerto, in un solo movimento, per pianoforte e orchestra da camera, composto nel 1978 e dedicato al pianista moscovita Aleksandr Bakhčev. La sua musica è nata su invito di due grandi interpreti, non soltanto Aleksandr Bakhčev ma anche il direttore d'orchestra Jurij Nikolaevskij. Bakhčev, pianista di ispirazione cameristica, che

commissionò a Gubajdulina anche il trio *Quasi hoquetus* per pianoforte, violino e fagotto, interpretò entrambe le opere alla loro prima esecuzione in concerto. Jurij Nikolaevskij fu il primo a dirigere in concerto *Introitus*, *Sette parole*, *Notte a Menfi*, *Perception* (prima assoluta in URSS). Sotto la sua direzione, inoltre, insieme con Ivan Monigetti, fu inciso per la prima volta su disco *Detto-II* per la casa discografica sovietica Melodija. Egli fu altresì tra i maggiori promotori del festival dedicato alla musica di Sofija Gubajdulina e organizzato a Sverdlovsk nel gennaio 1990. «Nikolaevskij spinge provocatoriamente verso idee metafisiche», sono parole di Sofija Gubajdulina; «Ciò non significa che egli sia contrario al cosiddetto "stato d'animo". Egli interpreta musiche complesse ed è egli stesso una persona di grande profondità. Io conosco le sue esigenze musicali. Oltre alla trasposizione sonora dello stato d'animo, oltre allo strato sonoro di superficie, Nikolaevskij desidera vedere un altro strato, strutturale, simbolico, metafisico. Egli percepisce la musica in una trasparente polifonia di significati. All'esame di una partitura, egli evidenzia subito la pluralità degli elementi che ne hanno condizionato la forma. Anche la netta limitazione dei mezzi musicali del Concerto risponde alla personalità di Jurij Nikolaevskij: si tratta di un'opera priva di patetismo, meditativa, lirica»[27].

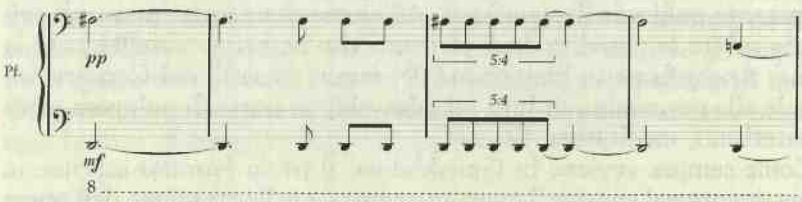
Come sempre avviene in Gubajdulina, il titolo *Introitus* esprime in forma quantomai concisa il momento centrale nella creazione dell'opera e ne definisce due particolarità: i toni religiosi dei temi musicali e una sorta di sviluppo musicale inattivo, giacché si tratta puramente di un'*introduzione*. Senza citare alcuna melodia tipicamente liturgica (come ad esempio nella *Seconda Sinfonia* di Schnittke), ricorrendo intenzionalmente all'insieme strumentale e non alla vocalità ed evitando anche una sola parola appartenente al momento liturgico della messa (fatta eccezione per quella del titolo), Gubajdulina ha saputo con stupefacente armonia incarnare nel suono il sentimento della preghiera, la rinuncia alla mondanità, la concentrazione in sé e la sensazione di purezza. Le note del tema presentate dal pianoforte sono avvolte da un velo di armonici, quasi esse risuonassero nelle condizioni acustiche di un tempio, con una miriade di risonanze che giungono dalle pareti e dalle volte ad arco. Il tempo di *Introitus* è piuttosto lento, senza quei culmini dinamici tipici delle grandi forme strumentali di Gubajdulina. I diciotto-venti minuti di musica sottovoce di *Introitus* esercitano un'impercettibile e invisibile azione sull'ascoltatore, quasi si trattasse di una forma di meditazione, non orientale ma occidentale.

A partire da questo lavoro, al fine di disporre il materiale secondo un canovaccio logico, esteriormente invisibile ma di grande solidità interna, Gubajdulina ha via via rafforzato il peso semantico della musica. *Introitus*, ovviamente, non ha nulla in comune con la forma tipica del concerto. Il pianista non conduce alcuna competizione dialogica con l'or-

chestra, la sua parte manca di virtuosismi, di privilegi da solista, la sua funzione si avvicina piuttosto a quella di un qualsiasi assolo all'interno dell'orchestra. In essa, tra l'altro, emergono come strumenti solisti anche il flauto, il fagotto e, verso la fine, il violino.

La parte del pianoforte, tuttavia, appare in *Introitus* maggiormente ricca di contrasti in confronto alle parti degli altri strumenti, con i quali è in una contrapposizione del tipo *verticale-orizzontale* (una delle opposizioni ricorrenti nella musica di Gubajdulina). Mentre a tutti gli strumenti sono affidate melodia, eterofonia e imitazioni polifoniche, al pianoforte spettano accordi di terza e di quinta, arricchiti di complessi armonici. La sonorità del pianoforte emerge all'interno dell'insieme strumentale anche per la sua assoluta semplicità, basata su due voci soltanto:

Es. 21

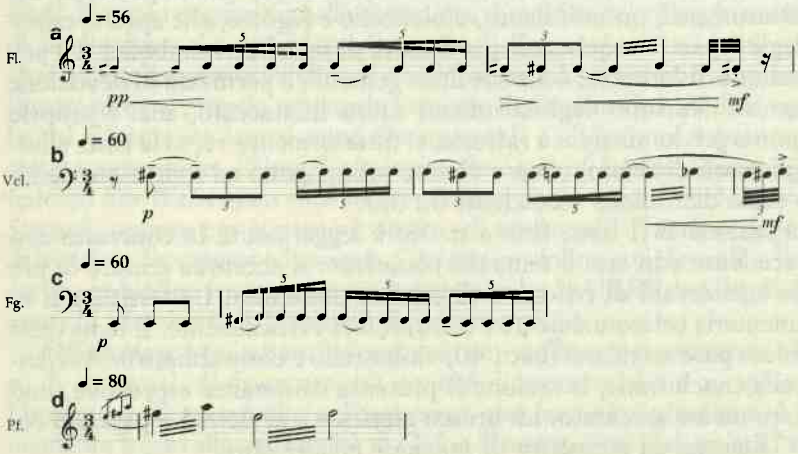


Eppure, è sufficiente a richiamare per associazione i severi corali polifonici e il canto corale, diventandone un raffinato *simbolo*.

Anche la parte orchestrale, nel suo sviluppo complessivo, presenta una sorta di aureola simbolica, creata innanzitutto da quegli elementi, che la compositrice chiama "spazi", che organizzano le diverse altezze dei suoni. In questa forma musicale in un solo movimento, infatti, Gubajdulina ha adottato uno spettro di altezze assai più ampio che nelle altre opere. Se nel periodo precedente aveva predominato l'emitonia, mentre il microcromatismo aveva avuto un carattere complementare, il diatonismo era stato episodico e la scala pentatonica del tutto eccezionale (soltanto nel ciclo di musiche per *domra*, *Su motivi del folclore tataro*), in *Introitus* tutti questi elementi vengono sottoposti a una sintesi e dotati di pari diritti, quasi a rappresentare dei sottosistemi. Secondo il principio che li governa, tali sottosistemi conducono il suono dalla massima tensione del microcromatismo fino alla massima quiete della scala pentatonica. Ogni sottosistema occupa una zona piuttosto ampia e costituisce un'intera fase interna alla forma ed è per questo che viene chiamato "spazio". Il primo "spazio" è il più compresso, il più sensibile, quello microcromatico; il secondo, quello cromatico, è lo spazio dell'espressività; il terzo, diatonico, porta a un equilibrio tra tensione e quie-

te; il quarto, quello pentatonico, è spirituale, ascetico. Ogni "spazio" si apre nell'intonazione di tre note che di volta in volta acquistano un nuovo significato: nel sottosistema microcromatico abbiamo fa♯-fa♯ -sol in quello cromatico fa-fa♯-sol; nel diatonico mi-fa♯-sol; nel sottosistema pentatonico avremo mi-fa♯-la:

Es. 22



Tutte e quattro queste varianti hanno in comune il fa♯, che assume nell'opera la funzione di "polo" d'altezza (secondo le parole di Stravinsky) e rappresenta la prima e più alta nota nel tema del pianoforte (cfr. es. 21).

Dal punto di vista della composizione, *Introitus* presenta due *temi drammaturgici*, dei quali il primo include l'enorme e complesso "tema dell'orchestra" (α), che racchiude tutti e quattro gli "spazi", e il secondo (β) rappresenta il tema solista del pianoforte vicino piuttosto alla preghiera. L'idea della trasformazione, del passaggio dalla piena intensità del sentimento alla serenità spirituale, dona alla composizione una forma *in fieri* composta da tre sezioni: A, B, C.

La sezione A (batt. 1) inizia con il quarto di tono fa♯ del flauto solista. Essa, a sua volta, è costituita da tre fasi, ognuna delle quali inizia con una frase melodica di tre note nel sottosistema microcromatico, cromatico o diatonico (v. es. 22). Ogni fase rappresenta un'onda che lentamente progredisce con l'ingresso successivo delle altre voci, per poi cadere bruscamente all'ingresso del tema del pianoforte. Tale tema ha dirette affinità con la melodia che dà inizio a ognuna delle fasi e che caratterizza ognuno degli "spazi", anzi, possiamo dire che tale frase me-

lodica non è altro che il tema "religioso" del pianoforte, recitato però in modo accelerato. All'interno del concerto, la frase melodica muta il proprio valore semantico. Nella prima fase, dove essa appartiene al *flauto* nel sottosistema microcromatico, ha un carattere lamentevole e quasi gemebondo. Nella seconda fase (da n. 12), al *violoncello* nel sottosistema cromatico, il suo carattere è altamente espressivo, forse colorato di una leggera severità di intonazione. Nella terza fase, al *fagotto* nel sottosistema diatonico, tale intonazione si fa sempre più impositiva. Gli stessi strumenti, quindi, flauto, violoncello e fagotto, che aprono ognuno degli "spazi", acquistano una densità di significati simbolici. La prima sezione di *Introitus*, nelle sue linee generali, è permeata di devozione e serenità. Nessuno degli strumenti suona in staccato, anzi è proprio il legato a predominare e a rafforzarsi ulteriormente verso la fine, allorché gli assoli di flauto, oboe e violino propongono ad imitazione luminose scale diatoniche ascendenti (n. 35).

La sezione B (I batt. fino a n. 38) è leggermente in contrasto con la precedente e in essa il tema del pianoforte si accentua sempre di più grazie a intervalli di tritono e di settima diminuita. La tessitura si fa frammentaria orizzontalmente e contrastante verticalmente. Il tema della preghiera pare screziarsi (batt. 40, violoncello e contrabbasso). Avviandosi alla conclusione, la sezione B presenta dissonanze espressive, uno staccato molto accentato, un brusco *pizzicato a la Bartók* e passaggi *col legno*. Emerge un momento di tensione culminante.

La sezione conclusiva C (n. 55), dall'ingresso del violino solo nel registro alto, conduce a una progressiva eliminazione dei contrasti e delle dissonanze espressive. La cadenza del pianoforte (n. 62) è condotta *piano*, nel più rigoroso legato, sui tasti bianchi. Si giunge, infine, al culmine conclusivo, con la comparsa del quarto "spazio", rappresentato dalla scala pentatonica del pianoforte (2 batt. fino a n. 71). L'intera orchestra palpita in trilli e vibrati. L'annotazione *Molto vibrato, poco a poco* accompagna gli archi via via che la quiete torna a subentrare, fino al "celeste" trillo conclusivo del pianoforte.

Ogni partitura di Sofija Gubajdulina emana il respiro di un'autentica vita, la partitura del sommesso e mite *Introitus* palpita di vero amore, quell'amore per il proprio lavoro che Sofija Gubajdulina apprezza più di ogni altra cosa.

"*Offertorium*"

Offertorium, concerto per violino e orchestra, è un'opera in un unico movimento dedicata a Gidon Kremer. Il lavoro venne scritto nel 1980 e successivamente rielaborato, nel 1982 e nel 1986, in due nuove versioni. Nell'ispirazione dell'autore, esso rappresenta la parte centrale della messa *proprium* (a seguito dell'*Introitus* per pianoforte). Con questo con-

certo per violino, nella vita artistica di Sofija Gubajdulina entra uno dei migliori musicisti a livello mondiale, Gidon Kremer. Egli ha portato *Offertorium* in numerosi paesi, lasciando incantati gli ascoltatori di New York, Boston, Parigi, Berlino, Francoforte, Monaco, Londra, Varsavia, Mosca e di altre città ancora. Kremer appartiene al novero di quegli artisti di fama mondiale che hanno contribuito a rendere famoso in tutto il mondo anche il nome di Sofija Gubajdulina. I contatti tra la compositrice e il violinista sono proseguiti sia nell'ambito di manifestazioni musicali di ampio respiro sia nelle esecuzioni di musica nel villaggio austriaco di Lockenhaus. La cosiddetta "cerchia di Kremer", di cui fanno parte altri notevoli esecutori chiamati a collaborare a Lockenhaus, amplia continuamente nel proprio repertorio lo spazio dedicato a Gubajdulina, spazio in cui già entrano lavori come *Omaggio a T. S. Eliot*, per soprano e ottetto strumentale, *Witty Waltzing in the Style of Johann Strauss* (titolo tedesco *Ein Walzerspass nach Johann Strauss*, titolo russo *Obrabotka val'sa Strauss*), sempre per soprano e ottetto di strumenti, *Giardino di gioia e di tristezza*, *Perception* e la sonata *Gioisci* per violino e violoncello. Il concerto per violino fu eseguito per la prima volta in URSS da Oleg Kagan, sotto la direzione di Gennadij Roždestvenskij.

Offertorium è un autentico concerto per violino, monumentale e denso di contrasti, di drammaticità nonché di momenti assai complessi all'interno della parte solista. Il concerto, per forma e ispirazione, è intimamente legato alla personalità di Gidon Kremer, a cui si deve, tra l'altro, il suggerimento a Gubajdulina di scrivere quest'opera. Durante i concerti di Kremer, Gubajdulina aveva avuto modo più volte di studiare le sue possibilità come violinista e di osservare attentamente il suo modo personale di stare sul palco, i movimenti delle mani, del corpo, la sua mimica. Nell'esecuzione di Kremer ella aveva potuto scorgere quella completa dedizione al suono da lei sempre percepita come atto religioso, atto *sacrificale* dell'artista per la musica. (Come scrisse Nikolaj Berdjaev, «nell'arte del genio vi è una sorta di autoimmolazione»). Nasce così l'idea di chiamare l'opera *Offertorium* e la sua musica, sotto molti aspetti, rappresenta una serie di variazioni sul tipo di esecuzione caratteristico di Gidon Kremer. Gubajdulina ritiene che il lato più affascinante dell'arte di Kremer sia la sua capacità di alternare momenti estremamente diversi, con passaggi dal divino al diabolico, dal diabolico al sarcastico, dalla nuda espressività al lirismo più puro e poi nuovamente alla follia giocosa. Tutto ciò rientra pienamente nella partitura di Sofija Gubajdulina. Nei rapporti artistici tra la compositrice e il violinista grande significato ebbe anche l'amore di Kremer per la musica seria, complessa e sconosciuta. Alla domanda posta a Kremer se egli si rivolga a un ascoltatore in particolare o all'intera sala, egli ha risposto: «Sapere che l'intera sala è il tuo interlocutore e vedere noi stessi riflessi negli occhi di chi ci ascolta significa restare ammirati di se stessi e nel contempo

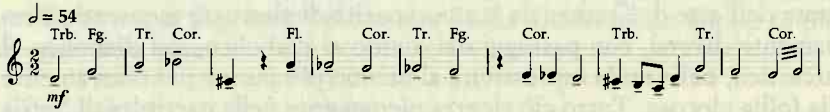
cercare di recare un godimento a ognuno. Il mio ascoltatore è un compagno, una persona a me vicina, che "parla" con me una stessa lingua. Ma per trovare questa lingua comune la nostra vita deve essere sempre pronta alla ricerca, senza temere ciò che è sconosciuto. L'ascolto della musica non è un momento di intenerimento, è piuttosto un percorso lungo strade mai percorse, è il rischio, è la ricerca di ciò che non è ancora stato»[28].

Nella simbologia di *Offertorium* rientra in primo luogo la citazione di un tema preciso, quello di Federico II di Prussia, su cui J. S. Bach scrisse l'*Offerta musicale* e da cui a sua volta Anton Webern elaborò la *Fuga (Ricercata)*. Partendo dal significato allegorico che Bach diede al tema di Federico II, Gubajdulina, dal canto suo, ha conferito un preciso carattere simbolico allo sviluppo del tema e, in sostanza, all'intero processo morfopoietico di *Offertorium*.

Strutturalmente il concerto si compone di tre sezioni. Nella prima, il tema di Federico II viene variato in modo tale che esso via via riduce la propria durata sempre più, fino a che non ne resta che una nota sola. Il tema, cioè, sacrifica simbolicamente se stesso. Nella sezione di mezzo il tema è assente. Nella terza sezione aumenta gradualmente la portata sonora di un altro tema, fino a che, al termine di questo incremento progressivo, riconosciamo il retrogrado del tema di partenza. Si tratta però di una "trasfigurazione" del tema, quasi un "simbolico guiderdone" per l'avvenuta autoimmolazione.

Offertorium si apre con la diretta citazione, tanto che essa pare ripresa esattamente dalla *Fuga (Ricercata)* di Bach-Webern, trasposta però in re minore. L'impressione, tuttavia, è ingannevole, giacché Gubajdulina, pur conservando il *principio* dell'orchestrazione weberniana, ha riorchestrato il tema secondo la propria ispirazione, rafforzandovi il puntillismo grazie alla frantumazione del tema iniziale in singole note attribuite a strumenti diversi (in Webern le prime cinque note sono affidate al trombone solo):

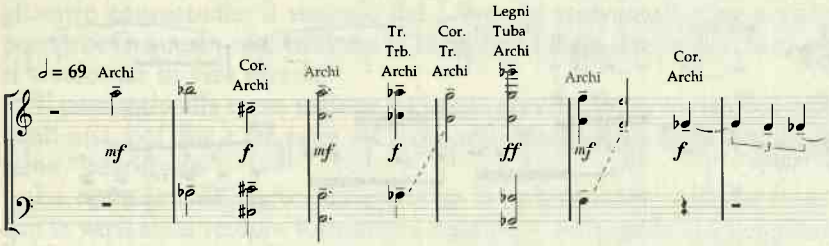
Es. 23



Al fine di non chiudere la frase tematica già all'inizio del lavoro, Gubajdulina la priva dell'ultima nota, la tonica re. Le successive variazioni sono appunto costruite secondo il principio della "recisione" nel tema della prima e dell'ultima nota. A partire dalla seconda variazione, inol-

tre, si ha una completa trasformazione del tema: i suoni si rafforzano nello *sforzando* degli ottoni, si disperdono tra le ottave, perdendo ogni figura melodica. Il tema diviene minaccioso, imperioso, quasi una "bronzea voce" (n. 17, b. 4):

Es. 24



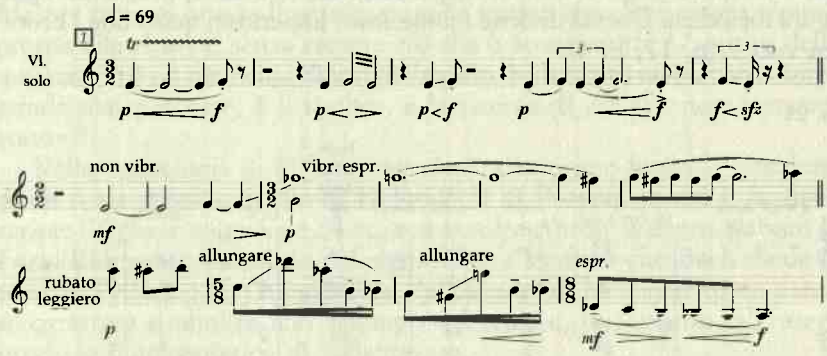
Tale orchestrazione del tema, prettamente gubajduliniana, diviene una sorta di timbro conduttore che permette al tema di essere riconoscibile nel tessuto orchestrale dell'intero lavoro, benché la "recisione" finisca per ridurlo a una sola nota. Le variazioni del tema citato avvengono nei seguenti momenti della partitura: n. 8, n. 17 b. 4, n. 25 b. 2, n. 38 b. 2, n. 43 b. 3, n. 53 b. 2, n. 54, n. 55, n. 55 b. 7, n. 56.

Gli episodi che seguono ogni esposizione del materiale citato sono direttamente collegati ad esso grazie alla sua conclusione. L'intervallo che si viene a creare tra gli ultimi due suoni diviene infatti la base per l'ulteriore sviluppo. In questo modo, ogni episodio forma una libera variazione sulla variazione (che all'inizio è costituita dal tema), cioè una sottovariazione. Gli intervalli che compaiono negli episodi-sottovariazioni sono la seconda minore (n. 1), la seconda maggiore (n. 9), le quinte (n. 18, n. 27 b. 5), la terza maggiore (n. 45), semitoni (n. 47 e nn. 53-56, via via che le variazioni si fanno sempre più brevi e frequenti), e finalmente le prime (n. 57).

Gli episodi-sottovariazioni sono assai diversi tra loro. Il primo di essi, ad esempio (che segue l'esposizione del "tema del sacrificio") è inaspettatamente mutevole, quasi una riproduzione dal vero del modo di suonare di Gidon Kremer: dal divino al diabolico (trilli del diavolo), alla quiete repentina (*non vibrato*), al lirismo melodico (*vibrato espressivo*), al *rubato leggiero*, fino all'improvvisa giocosità (quasi fossimo in una delle *Danze ungheresi* di Brahms) e poi all'*espressivo* lamentoso (es. 25).

La prima sezione raggiunge il suo acme con il tragico unisono sull'unica e ultima nota del tema che "reca se stesso in sacrificio" (la nota mi di n. 57) e con l'estesa cadenza del violino solista come reazione all'evento fatalmente avvenuto. All'interno della cadenza, tuttavia, si aprono come squarci i lirismi del tema autenticamente gubajduliniano, quasi

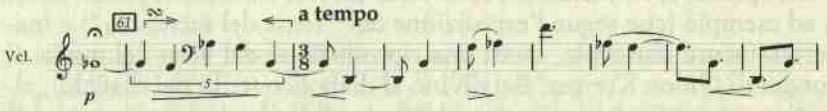
Es. 25



un presentimento del successivo atto del "mistero", fino al "corale funebre" di n. 60, con gli accordi degli ottoni e il tam-tam.

La seconda sezione di *Offertorium* (da n. 61) si suddivide in due momenti contrastanti, una prima parte lenta di profondo lirismo e una seconda parte che ricorda piuttosto uno scherzo malvagio. Essa è sostenuta da un insieme di dodici parti orchestrali, che, all'interno del "mistero", alludono all'"ultima cena". La citazione del tema in quanto tale qui è assente e soltanto in chiusura iniziano le variazioni su una sua sola nota (mi), la stessa su cui si è interrotta la sua esistenza nella prima sezione. Il cardine principale su cui è basata la seconda sezione è il tema autenticamente gubajduliniano presentato dal violoncello solo con balzi di sesta. La melodia pare quasi respirare in questi slanci vigorosi accompagnati da ondate di *crescendo-diminuendo* e risuona morbida, mite, nobile:

Es. 26



Nel linguaggio musicale di Sofija Gubajdulina tale melodia rappresenta un'assoluta "consonanza espressiva", con tratti di legato e lunghi spazi ininterrotti senza pause (b. 65, 47, 55). Nella "parte lenta", il violino solista si dimostra quantomai laconico e malinconico.

Lo "scherzo malvagio", che conduce la seconda sezione al suo catastrofico momento culminante, vuole alludere alla successiva e dramma-

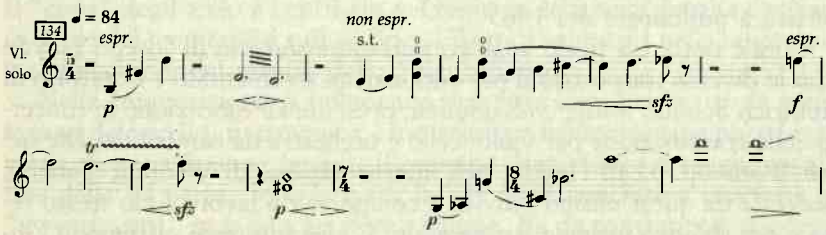
tica tappa del "mistero". Il tumulto dello "scherzo malvagio" inizia con il sarcastico *solo clarinetto in mi bemolle* (n. 95). Uno dei momenti dello scherzo è l'avvento delle "forze del male" con il ritmo di marcia sostenuto dagli ottoni (in n. 99, canone dei tre tromboni). Dopo il culmine aleatorico del "tutti", il crescendo orchestrale conduce alla brusca frattura del *fff*. Dopo la pausa generale (prima di n. 108), inizia un capovolgimento concettuale; il simbolo del *Libro dei mutamenti* (ying e yang) potrebbe in questo caso indicare la reciprocità delle due figure: la morte si trasforma in vita eterna.

Il passaggio alla terza sezione ha inizio con le cinque variazioni nelle quali una, poi due e tre note del tema sono conclamate dalle ottave del tema "sacrificale".

La terza grande sezione si apre con la cadenza del violino solista e con le variazioni sempre sulla stessa nota (mi), sulla quale si è interrotta l'esistenza del tema nella prima sezione. Roboanti ottave dell'orchestra aumentano al "tema del sacrificio" da una a 2 e 3 note (n. 108 b. 3, n. 109, n. 109 b. 8). I colpi del tam-tam (da n. 115) annunciano un solenne corale che dura fino alla coda. Le variazioni simboliche sul tema procedono in maniera contrappuntistica rispetto al corale, aumentando via via il numero delle note a partire dall'ultima. Il corale è dipanato lentamente dagli archi, ai quali si unisce del tutto anche il violino solista, mentre le arpe e il pianoforte, assai meno sonori, ripropongono il tema sotto forma di brevi figure melodiche. Nel corso della terza parte, le variazioni, fino alla coda, riportano il tema a 15 note, a partire dal segmento di 4 note (n. 115 b. 3, b. 10, n. 117 b. 3, n. 119 b. 5, n. 122 b. 6, n. 127, n. 127 b. 4, n. 131 b. 2, n. 132 b. 4).

Nella coda si ha l'esposizione completa del tema sotto forma di retrogrado da parte del violino solista (n. 134):

Es. 27



Nella terza sezione vengono a riunirsi tutti i temi principali, compreso quello "gubajduliniano" della seconda sezione (n. 118).

Il tema del corale viene esposto senza interruzioni e in legato e il solista per 111 battute non alza l'archetto dalle corde. Tale tema, grazie

alla serrata concatenazione dei suoi momenti costitutivi in una crescente polifonia, presenta un aspetto monolitico sia orizzontalmente sia verticalmente. Il lungo e onnicomprensivo finale del corale pregno di sentimenti di adorazione simboleggia la resurrezione, un ulteriore "passo dell'anima" di Sofija Gubajdulina verso quella serenità artistica conquistata negli anni Ottanta. Secondo le parole di Nikolaj Berdjaev, «l'arte insegna incessabilmente che tutto ciò che è transitorio è simbolo di un'altra e non transitoria esistenza»[29].

"Sette parole"

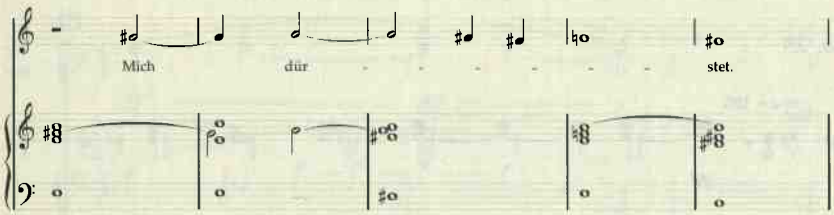
Sette parole, opera in sette parti per violoncello, fisarmonica e orchestra d'archi, scritta nel 1982, è dedicata al violoncellista Vladimir Toncha e al fisarmonicista Fridrich Lips. Il lavoro venne pubblicato per la prima volta nel 1985 con il nome *Partita* (Sofija Gubajdulina, *Kamernye proizvedenija* [Opere da camera], Mosca). Le sette parti recano i seguenti titoli:

I. "Padre, perdona loro, perché non sanno quello che fanno" (Luca)
II. "Donna! Ecco tuo figlio. Giovanni, ecco tua madre" (Giovanni)
III. "In verità ti dico: oggi sarai in Paradiso con me" (Luca)
IV. "Mio Dio, mio Dio, perché mi hai abbandonato?" (Matteo, Marco)
V. "Ho sete" (Giovanni)
VI. "Tutto è compiuto" (Giovanni)
VII. "Padre, nelle tue mani raccomando il mio spirito" (Luca).

Sette parole è il proseguimento artistico dell'opera iniziata da Sofija Gubajdulina insieme con Vladimir Toncha e Fridrich Lips, che commissionarono il lavoro e ne furono i primi esecutori, nonché in certa misura, secondo le parole della stessa Gubajdulina, anche coautori. A loro si deve la ricerca, appositamente condotta, su nuovi metodi di produzione del suono, fatto a cui Gubajdulina dedicò un'annotazione sulla partitura pubblicata nel 1985.

Com'è noto, un titolo analogo portano l'oratorio di Joseph Haydn (con le diverse trasposizioni per vari insiemi strumentali) e l'oratorio di Heinrich Schütz. Sofija Gubajdulina, presente all'esecuzione in concerto della trasposizione per violoncello e orchestra da camera del *Die sieben Worte* op. 51 di Haydn, nell'interpretazione di Vladimir Toncha, ricevette da quest'ultimo l'invito a comporre un lavoro sullo stesso tema e per analogo insieme strumentale. L'idea interessò oltremodo Gubajdulina, che tuttavia, come orientamento testuale e musicale, preferì rivolgersi non al lavoro di Haydn, bensì alle *Sette parole di Cristo sulla croce* di Heinrich Schütz. Di questo oratorio furono utilizzate le sette frasi che danno il titolo alle varie parti e una breve citazione musicale sulle parole «Mich dürstet» (5 battute):

Es. 28

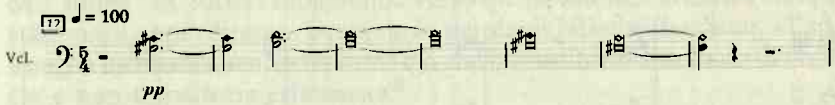


Una chiara simbologia avvolge vari elementi dell'opera. Innanzitutto, vengono personificati gli stessi strumenti musicali, secondo quella simbologia che Gubajdulina definì "strumentale": il violoncello è la vittima, il Dio-figlio; la fisarmonica è il Dio-padre e gli archi rappresentano lo Spirito Santo. I modi di esecuzione intendono imitare la crocifissione: la corda vuota del violoncello viene simbolicamente "crocefissa" dal microcromatismo e dal cromatismo. Anche i sottosistemi di altezze del suono, cromatismo (con microcromatismo) e diatonismo sono investiti di significati simbolici. Al cromatismo è legata la sfera terrena del martirio e delle sofferenze, al diatonismo quella della serenità celeste; le parti di violoncello e fisarmonica sono esclusivamente cromatiche o microcromatiche, mentre i 15 archi suonano esclusivamente secondo il sottosistema diatonale. Tali sfere, inoltre, sono a tal punto distinte nell'opera che neppure entrano in conflitto l'una con l'altra, conducendo piuttosto esistenze parallele e indipendenti secondo il principio della "drammaturgia parallela". Cromatismo e diatonismo, polarmente opposti, trovano un solo punto di contatto nell'unisono d'ottava. L'intersezione di tipo *speculativo* tra cromatismo "terreno" e diatonismo "celeste" viene quindi percepita come una "croce" e nelle *Sette parole* viene a crearsi un particolare "motivo della croce" basato su unisoni e ottave. Il "coro" degli archi è confinato nel registro della voce umana e soltanto in precisi momenti si spinge fino ai flautati sopracuti nella rappresentazione sonora del respiro dello Spirito Santo.

Nella composizione si sviluppano due temi drammaturgici: la sofferenza (violoncello, fisarmonica, cromatismo e microcromatismo) e la salvezza, la consolazione (archi). Il culmine drammatico è raggiunto alla fine della VI parte, dopo la quale la VII parte conclusiva trasporta gli "avvenimenti" in luminose sfere empiree. Fa da contrappeso a questo sviluppo la citazione dall'oratorio di Schütz, che ricorre in ognuna delle sette parti e costituisce una sorta di ritornello dell'opera. La frase citata rispetta esattamente l'elaborazione armonica di Schütz nella I e III parte, dove viene pronunciata da violoncello e fisarmonica prima dell'ingresso del "coro" degli archi (cfr. n. 10 di entrambe le parti). Nella V

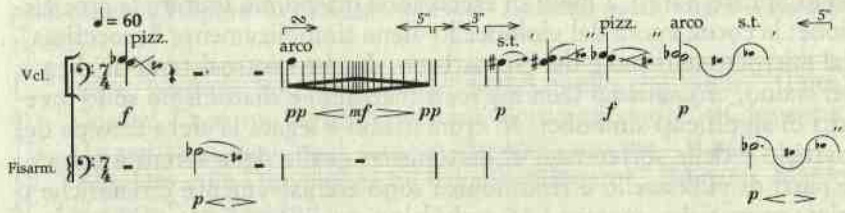
parte («Mich dürstet»), invece, la citazione, melodicamente esposta nel flautato del violoncello, si spezza a metà (n. 12).

Es. 29



Nella I parte, "Padre! Perdona loro perché non sanno quello che fanno", il "mistero" ha inizio direttamente con il "motivo della crocifissione" esposto da violoncello e armonica:

Es. 30

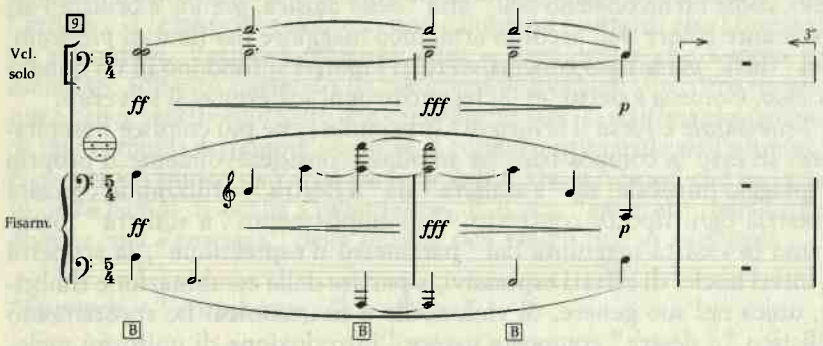


All'interno del "motivo della crocifissione" è riconoscibile parzialmente la citazione di Schütz (si bemolle-la-sol diesis-la). Ampliando poi sempre più la "gamma espressiva" della sua musica, Gubajdulina esprime attraverso gli strumenti i gemiti, i sospiri, i brividi, e tutto ciò all'interno del leitmotiv fondamentale dell'opera. Nella I parte, che nel ciclo funge da esposizione, risuonano il "motivo della croce", la citazione dalle *Sette parole* di Schütz nella sua armonia originale e il tema del "coro" degli archi. Nel "motivo della croce" vengono impiegati anche quegli intervalli ignorati dal XX secolo di prima e di ottava. Dal punto di vista melodico il "motivo della croce" si innalza di un'ottava e poi di un'altra ancora, offrendo così la sensazione di enormi altezze (es. 31).

Il "coro" degli archi è basato sul diatonismo e sull'eterofonia dissonante. Il tema degli archi è come isolato dalla musica dei tormenti terreni, viene offerto come una voce di salvezza celeste che risuona poco lontano.

Le parti successive incrementano l'intensità drammaturgica legata ai "motivi della crocifissione", al "motivo della croce" e alla citazione di Schütz. La linea drammaturgica si arricchisce ulteriormente con i "motivi del Padre", sospirante e afflitto. Il "motivo della croce", da una figura di onde regolari verso l'alto e verso il basso, si trasforma in mi-

Es. 31



nacciose ottave che risuonano contemporaneamente (n. 15 b. 6). All'interno dell'opera, uno dei momenti espressivi più affascinanti sono i "respiri" del mantice della fisarmonica: durante la cadenza della fisarmonica, all'inizio della VI parte, lo strumento emette pesanti sospiri, quasi fosse una creatura dotata di vita propria (simbologia del Padre). Una delle invenzioni di Toncha (nella cadenza del violoncello, n. 18 della IV parte) sono i particolari "accordi baluginanti", ottenuti con l'avvicendarsi di tremoli appena accennati.

Il perno drammatico è costituito dallo sviluppo del "motivo della crocifissione" da parte del violoncello, fino a che il "mistero" raggiunge il proprio culmine tragico allorché l'esecutore suona sulla corda vuota più grave. Utilizzando cromatismo, ultracromatismo, accordi e ritmo il violoncellista sottopone ciascuna corda a vere e proprie "crocifissioni", mentre all'inizio della V parte le varie imitazioni del martirio della croce passano all'armonica. A questo scopo, Lips riesce a portare lo strumento a stupefacenti glissando (mantenendo però in posizione statica una seconda nota) che ripetono gli effetti del violoncello. Uno dei maggiori risultati espressivi raggiunti in quest'opera è appunto la costante ricerca di affinità sonore tra strumenti tanto dissimili e uniti in un duetto assolutamente inconsueto.

Allorché l'opera raggiunge il proprio culmine generale, alla fine della VI parte, la nota più grave del violoncello, do, rappresenta simbolicamente l'ultimo punto in cui la musica può ancora risuonare. Il do viene suonato con estrema forza (*fff*) quasi già sul ponticello, dopodiché anche quest'ultimo viene superato, con un movimento che simboleggia l'abbandono della realtà terrena.

La VII e ultima parte, "Padre! Nelle tue mani raccomando il mio spirito", trasporta l'azione del "mistero" nel mondo celeste. Riemergono i temi principali, come la citazione da Schütz e il "motivo della croce",

e ha inizio così la ripresa tematica dell'intero ciclo. Nella parte del violoncello, come un arcobaleno nell'"aria" della musica, prende a brillare l'affascinante colore dell'accordo armonico maggiore nei flautati *pizzicato*. Nel "tutti" *pianissimo* conclusivo tutti i motivi si fondono in un quadro gioioso. Come si è detto: «Chi ha patito ogni sofferenza si salverà».

Sette parole è forse il lavoro di Gubajdulina che più colpisce l'ascoltatore. In esso la compositrice ha ampliato considerevolmente il proprio linguaggio musicale, sia "a sinistra" sia "a destra", utilizzando con alta maestria ogni tipo di contrasto. Con ampliamento "a sinistra" intendiamo la vastità raggiunta dal "parametro d'espressione", la scoperta di interi nuclei di effetti espressivi, a partire dalla combinazione timbrica, unica nel suo genere, di violoncello e fisarmonica. Lo spostamento stilistico "a destra" comporta invece l'introduzione di uniformi melodie diatoniche di tipo arcaico, cioè il ricorso alle risorse melodiche nel senso stretto della parola. Diremo subito che Webern e gli avanguardisti degli anni Cinquanta e Sessanta non hanno mai fatto uso di un tale procedimento stilistico, quale quello introdotto da Gubajdulina nel tema dei 15 archi di *Sette parole*. Se consideriamo i confini estremi a cui è giunta l'espansione stilistica di Gubajdulina, possiamo individuare l'alfa e l'omega della musica europea, dal canto gregoriano fino alla fine del XX secolo. Fenomeni stilistici che in un caso potrebbero appartenere all'"avanguardia" e in un altro al *rétro* si realizzano nell'arte di Gubajdulina come due rami di uno stesso fusto. La compositrice ha saputo utilizzare le differenze e i diversi orientamenti di questi due rami per esibire visivamente le due linee contrastanti del dramma. Allo stesso tempo, proprio tale contrasto non ha frantumato lo stile personale di Gubajdulina in una qualsiasi forma di eclettismo. I poli stilistici dell'opera – il motivo microcromatico della "crocifissione" e il "canto" diatonico degli archi – sono fin da principio uniti e legati da quell'unica fonte che li genera, cioè la citazione dalle *Sette parole di Cristo* di Heinrich Schütz. Si realizza dunque compiutamente l'eterno principio estetico dell'arte: multiformità nell'unità o, se vogliamo, l'unità nella multiformità. Il carattere limpido dell'opera è dovuto per l'appunto alla combinazione di espressività, melodia e dramma, elementi dotati di estrema energia e racchiusi nella cornice di una composizione strutturalmente robusta e omogenea. Per ideare e realizzare concretamente nella creazione artistica questo nuovo passo estetico non bastano stimoli di ordine esclusivamente estetico. È soprattutto necessario, secondo le parole di Kant, «lo spirito come principio vivificante dell'anima». Parlando di quella Stella Polare che guida l'artista, Alfred Schnittke ha detto: «L'artista deve volgersi o al concetto di Dio o a un insieme di rappresentazioni che lo possano sostituire, di certo non può volgersi soltanto a calcoli razionali obbedendo a una coscienza totalmente positiva. Se così fosse la persona potrebbe realizzarsi soltanto in sfere estranee al processo artistico. L'im-

portante è sentire profondamente la verità, ma non la verità imminente, bensì quella verità che sempre resterà tale, anche dopo la morte dell'artista... I tempi che cambiano non cambiano i compiti che l'uomo deve affrontare. Verità, Coscienza, Dio – sono entità che l'uomo può nominare soltanto partendo da posizioni individuali. Occorre innanzitutto saper sentire piuttosto che saper formulare. Il sentimento-pensiero di tale compito estremo è appunto il compito principale dell'artista»[30]. È proprio lo spirito di Verità (di Coscienza, Dio e Amore) che ha ispirato *Sette parole* di Sofija Gubajdulina. E il suo "racconto della croce" diviene una "crociata" della musica nell'animo dell'ascoltatore.

"Stimmen... Verstummen..."

Nella produzione artistica di Sofija Gubajdulina, la Sinfonia in dodici movimenti *Stimmen... Verstummen...*, composta nel 1986 e dedicata a Gennadij Roždestvenskij, è a tutt'oggi l'unica opera di questo genere. Infatti, tra le composizioni per sola orchestra, senza cioè la presenza di solisti, possiamo soltanto annoverare *Gradi* (1972), la Sinfonia e *Pro et contra* (1989).

Nel periodo storico che va da Beethoven fino a Mahler e Šostakovič, la sinfonia è divenuta indubbiamente un genere musicale di carattere filosofico, volto alla riflessione sui più gravi problemi dell'esistenza, problemi globali ed epocali. Ricorderemo a tale proposito l'opinione espressa da Sofija Gubajdulina sull'era del XX secolo: «Ciò che contraddistingue la nostra era è il fatto che la vita scorre nel secolo della vera apocalisse. Nessun altro periodo storico ci offre con tanta concretezza il senso della fine del mondo. Tutto ciò non può non lasciare un'impronta su tutta la nostra vita e su tutte le nostre azioni. La coscienza della fine del mondo è esistita anche in altri momenti della storia. I primi cristiani attendevano sì la fine del mondo, ma nella loro coscienza essa costituiva piuttosto un bene, la salvezza dei giusti. La nostra coscienza, oggi, non nutre alcuna speranza riguardo al fatto che saranno i giusti a salvarsi»[31].

Alla base della Sinfonia vi sono appunto tali riflessioni di Gubajdulina sull'apocalisse, sull'umanità e sull'eterna luce della speranza. La ricchezza dell'opera è di immagini non soltanto terrene e umane ma anche cosmiche e universali. Drammaturgicamente il lavoro è costruito su un'antitesi condotta dall'inizio alla fine delle dodici parti che compongono il ciclo. L'autore, tuttavia, non cerca di portare la collisione al suo punto estremo, cioè a una soluzione conclusiva, e ricorre al procedimento della *drammaturgia parallela*. Sostiene Gubajdulina: «Non amo le affermazioni. La mia vita è fatta piuttosto di domande anziché di risposte».

La nascita della Sinfonia *Stimmen... Verstummen...* è legata a due circostanze: l'invito al Festival Berliner Woche e la proposta di Gennadij Roždestvenskij di comporre un'opera da eseguirsi in concerto, con una

disposizione non tradizionale degli orchestrali, insieme con il lavoro ispirato al compositore moscovita Georgij Dmitrjev dalla lettura di *Stato e rivoluzione* di Lenin. Ne derivò appunto la dedica al direttore sovietico di fama mondiale e l'inconsueta disposizione degli strumenti al fine di raggiungere il massimo effetto stereofonico tra archi, ottoni, percussioni: due orchestre d'archi disposte a raggiera in fondo al palco con violoncelli e contrabbassi in primo piano, quattro percussioni soliste e organo.

I destini artistici di Sofija Gubajdulina e Gennadij Roždestvenskij si erano incontrati già in precedenza. A suo tempo, il direttore aveva offerto una struggente interpretazione di *Rubajjat*, incidendolo in seguito su disco; aveva diretto la prima di *Offertorium* con Oleg Kagan, nonché la prima esecuzione del medesimo concerto nell'interpretazione di Gidon Kremer. Egli, naturalmente, fu anche il primo interprete della Sinfonia a lui dedicata.

Il lavoro fu subito accolto con successo ed eseguito a Berlino, Copenhagen (dove fu diretto da Schönwand), Londra, Vienna (direttore Michael Gielen), Mosca, Alma-Ata, Sverdlovsk. Nella capitale del Kazahstan la Sinfonia fu diretta da Tolepbergen Abdrašev e a Sverdlovsk, nel corso del Festival dedicato a Gubajdulina, da Jurij Nikolaevskij.

Nella ricerca di comporre la propria sinfonia (come anche la *propria* sonata, il *proprio* quartetto), Gubajdulina si è rivolta al genere classico soltanto quando ha percepito che sia l'intento creativo sia il materiale si erano sufficientemente allontanati dalla tradizione. Nella convinzione che l'autore deve fornire agli esecutori delle indicazioni di contenuto, Gubajdulina ha chiamato la propria sinfonia *Stimmen... Verstummen....* Il titolo non sottolinea soltanto il fondamentale principio compositivo dell'opera ma anche il suo diretto legame con il precedente *Perception*, su versi di Tanzer. "Stimmen" e "Verstummen" sono la prima e l'ultima parola del testo poetico della XIII e ultima parte "Stimmen"; le stesse parole ricorrono anche in altri momenti di *Perception*, da cui è passato nella Sinfonia anche il modo "statico maggiore" (trasposto in re maggiore) che nella precedente opera compariva con particolare insistenza nell'VIII e XI parte.

Fino alla creazione della *Sinfonia*, Gubajdulina aveva composto circa 50 lavori (intendendo soltanto il periodo della sua maturità artistica). La *Sinfonia* è stata la prima opera in cui come protagonista interno appare il *direttore d'orchestra*. Il fatto ha introdotto nella sua musica alcuni tratti unici e irripetibili: l'opera nasce dal *gesto* e il suo principale elemento portante è il *ritmo*. Il gesto del direttore, però, sottintende due momenti di per sé contraddittori: il suono e il silenzio. All'interno della *Sinfonia*, alla pausa spetta la stessa funzione strutturale attribuita al suono. Essa incide nel tessuto sonoro veri e propri blocchi, "spazi", in reciproca corrispondenza proporzionale, che creano il *ritmo formale* dell'opera (come riferì in seguito Gubajdulina, nella stesura del lavoro tre mesi fu-

rono dedicati soltanto alla pausa culminante). Il titolo *Stimmen... Verstummen...* vuole indicare appunto la duplicità del materiale sinfonico.

Parlando del sistema delle pause nelle opere di un compositore russo, va considerato che esse non rappresentano una caratteristica della musica russa tradizionale. Fin dai tempi più antichi, sia il canto popolare sia quello ecclesiastico si distinsero per la continuità del flusso sonoro. Se in Occidente, in epoca medievale e rinascimentale, esistette ad esempio l'*hoquetus*, nella musica russa la pausa fece la sua comparsa soltanto in epoca barocca, come risultato di influssi occidentali. In Gubajdulina, pertanto, la pausa non prosegue affatto le tradizioni musicali nazionali, benché possa invece essere posta in relazione con quelle del pensiero filosofico-religioso. Nella Russia medievale era largamente diffuso il fenomeno dei "silenti", o isicasmo, evidente, in particolare, nella famosa *Trinità* di Andrej Rublëv dove i tre angeli dell'icona comunicano in silenzio. In Gubajdulina, di certo, era anche vivo il ricordo di pause e silenzi appartenenti a una cultura totalmente diversa, a quella del servizio religioso musulmano.

La Sinfonia appartiene a quelle opere in cui la compositrice impone alla libera fantasia una ferrea legge compositiva. La monumentale opera in dodici parti obbedisce a un unico principio strutturale, quasi si trattasse di una forma in un solo movimento sorretta da un unico respiro. Intervengono innanzitutto le "opposizioni binarie" nell'alternanza di "pari e dispari": le parti dispari della Sinfonia elaborano un preciso tema drammaturgico, quelle pari un tema polarmente opposto. Tale sviluppo prosegue fino alla parte IX, nella quale avviene il reciproco scambio tematico tra le parti "pari e dispari". Il tema drammaturgico delle parti inizialmente dispari è rappresentato da quel modo "statico maggiore" mutuato da *Perception* e presente nella I, III, V, VII, X e XII parte. Il tema delle parti inizialmente pari è una musica intensa, di significato polarmente opposto, che risuona nella II, IV, VI, VIII e XI parte. La parte IX, come abbiamo già detto, costituisce il momento di svolta concettuale che capovolge il mondo di "pari e dispari" e in cui Gubajdulina ha elaborato qualcosa di fenomenale e sconosciuto alla storia del sinfonismo mondiale: un assolo di ampi gesti del direttore d'orchestra nell'assoluto silenzio di tutti gli strumenti. Si tratta cioè di un enorme *Verstummen generale*, culmine centrale della Sinfonia, in risposta allo *Stimmen generale* che chiude l'VIII parte.

Di particolare importanza è anche il principio matematico con cui Gubajdulina ha voluto "incatenare" la propria fantasia, cioè i numeri di Fibonacci. Essi, all'interno di un'opera grandiosa, hanno finito per costituire un altrettanto grandioso sistema di correlazioni temporali che abbraccia tutti i livelli formali della sinfonia fino al ritmo di singoli motivi tematici. Poiché Gubajdulina conduce costantemente un'accurata verifica di qualsiasi calcolo razionale alla luce dell'ascolto musicale di-

retto ed elimina quelle pagine "calcolate" della composizione che non offrono il desiderato grado di espressività, il carattere ramificato e rigido del sistema matematico di Fibonacci nell'opera in esame non può non lasciare profondamente stupiti. La compositrice ci impone ancora una volta un'attenta riflessione sulle miracolose proprietà della sezione aurea. Sulla proporzione "l'intero sta alla parte maggiore come la parte maggiore sta a quella minore" sono stati scritti libri nei campi più diversi dello scibile e, del resto, il legame tra la proporzione medesima e la natura delle cose risultò evidente "fin da subito". Allorché il matematico italiano del XIII secolo Leonardo Pisano importò tale proporzione dall'India, essa si riferiva alla riproduzione dei conigli (in che modo incrementa il numero dei conigli che nascono) e, quindi, precisava una legge biologica esistente. La scienza del XX secolo ha confermato che si tratta di una legge sia biologica sia cosmica, una regola generale della vita, dalla struttura cromosomica a quella dei sistemi planetari. Per gli architetti essa è una regola che non comporta neppure calcoli ingegneristici, come nelle chiese russe del medioevo.

Le possibilità offerte dalle proporzioni di Fibonacci nel tempo e nel ritmo musicale sono divenute per Gubajdulina il principio morfopoietico di diversi lavori, non meno di otto. Prima della Sinfonia esse erano state utilizzate in *Perception*, nel pezzo per percussioni *All'inizio era il ritmo*, nel coro *Omaggio a Marina Cvetaeva*, nel trio *Quasi hoquetus* e nella sonata *Et ex-specto*.

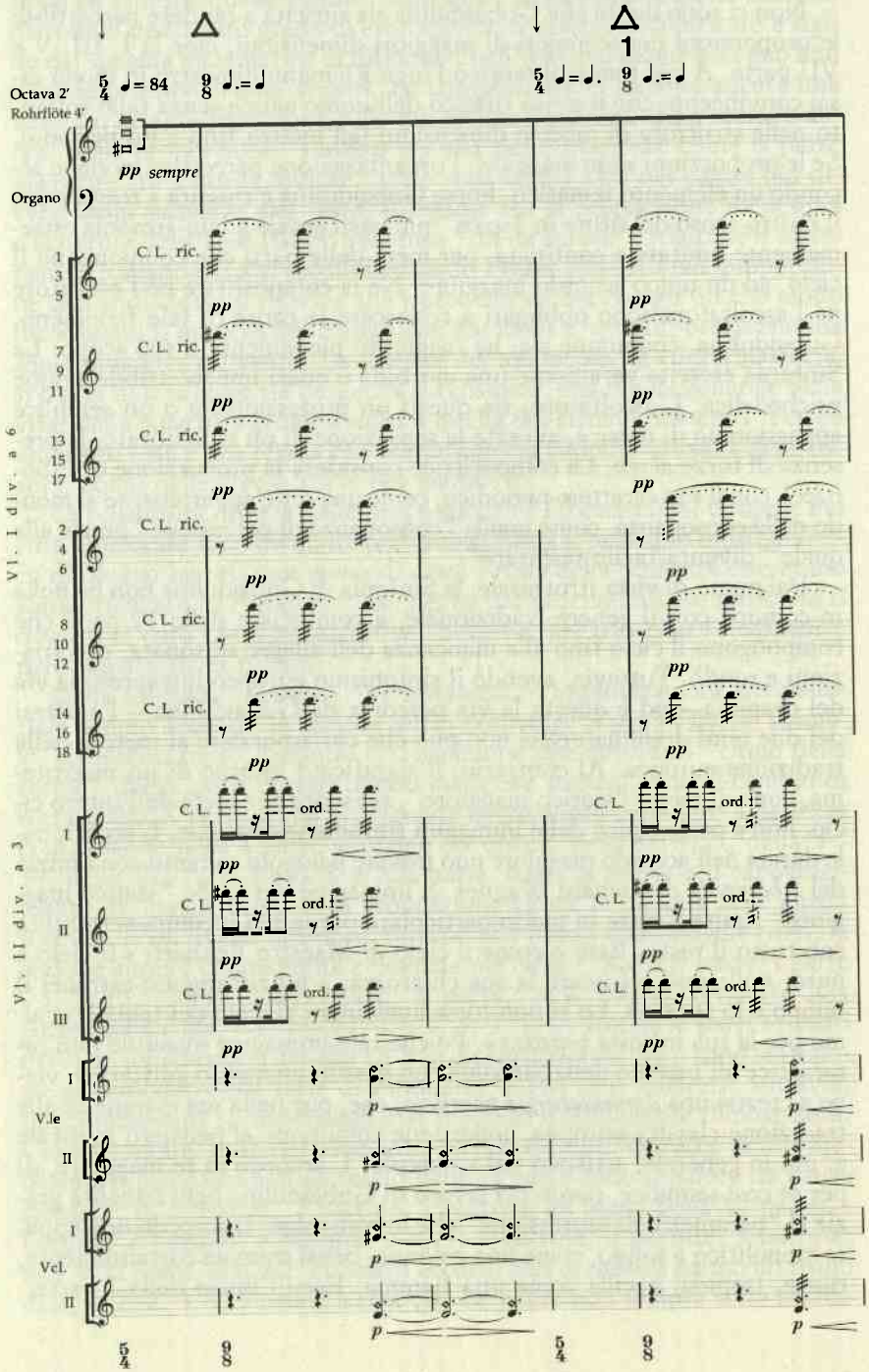
Nella Sinfonia *Stimmen... Verstummen...* l'organizzazione del materiale sonoro secondo la sezione aurea coinvolge il primo livello formale, altrimenti detto, secondo la definizione dell'autore, il "ritmo della forma". Nelle parti dispari (modo maggiore statico), fino al cambio di rotta della IX parte, si ha un regolare decremento della loro lunghezza complessiva: nella I parte abbiamo 89 quarti, nella III - 55, nella V - 34, nella VII - 21. Nella X e XII parte, dopo la svolta e il capovolgimento di "pari e dispari" la proporzione agisce in ognuna delle entità formali. A un livello inferiore, interno alla forma delle singole parti, la sezione aurea è chiaramente evidenziabile nella I, X e XII parte: I parte - 3, 5, 13, 13, 55 (= 89) quarti; X parte - 5, 8, 13, 55, 8 quarti; XII parte, nella coda, - 8, 13, 21, 13, 5, 3, 3, 1, 1. Anche le parti restanti del ciclo (quelle pari fino alla IX e le dispari dopo di essa) sono sottoposte al principio della serie di Fibonacci. Nella loro tessitura, tuttavia, tali componenti si disperdono e si rendono difficilmente dimostrabili. Ciononostante, in alcuni momenti, sono ravvisabili le tracce di una medesima organizzazione: all'inizio della II parte sono separate da pause strutture di 3 battute, 2 battute, 1 battuta; all'inizio della VI parte: 1 battuta, 2 battute, 3 battute; a n. 5: 3 battute, 2 battute, 3 battute; nell'VIII parte, al n. 62, i bruschi accordi dell'orchestra hanno un ritmo di 2, 2, 2, 2, 3, 5, 5 ottavi e così via. Le pause non sempre sono assolu-

te, talora è possibile uno sfondo sommesso (come in *Quasi hoquetus*).

Non ci sono dubbi che Gubajdulina sia riuscita a rendere percettibili le proporzioni dei segmenti di maggiori dimensioni, cioè la I, III, V e VII parte. A suo tempo il teorico Hugo Riemann dimostrò in modo assai convincente che il senso ritmico dell'uomo agisce senza fallo soltanto nelle strutture di piccole dimensioni (all'incirca fino a un periodo). Se le proporzioni sono maggiori, l'organizzazione percettiva avviene secondo un elemento tematico. Forse Gubajdulina è riuscita a trasportare il nostro senso del ritmo in "spazi" più vasti grazie ad un'armonia estremamente limitata e confinata, per metà delle parti che compongono il ciclo, ad un unico accordo maggiore. Né la compositrice né l'esecutore né l'ascoltatore sono obbligati a conoscere le cause di tale fenomeno. Gubajdulina, comunque sia, ha raggiunto pienamente il suo scopo. La Sinfonia esercita veramente una morbida e quasi impercettibile azione psichedelica. L'ascoltatore, sia questi un professionista o un semplice appassionato di musica, avverte la sensazione di un volo librato, la presenza di forze aeree. La compositrice considera la proporzione di Fibonacci, con il suo carattere periodico, come una serie appartenente al mondo della consonanza, come quella "consonanza di percezione" grazie alla quale "diventa facile respirare".

Dal punto di vista strutturale, la Sinfonia di Gubajdulina non ha nulla in comune con il genere tradizionale, a cominciare dalle 12 parti che compongono il ciclo fino alla mancanza dell'allegro di sonata, di variazioni e rondò. Tuttavia, avendo il sinfonismo europeo intrapreso la via del dramma – ed è questa la via percorsa da Gubajdulina – l'antitesi dei due temi drammaturgici non può che corrispondere ai metodi della tradizione europea. Al contrario, il significato interno di un macrotema, come il modo "statico maggiore", presente per metà dell'intero ciclo, non è certo tipico delle immagini sinfoniche classiche. L'eccezionale durata dell'accordo maggiore può trovare paragoni soltanto con l'inizio del *Rheingold* di Richard Wagner. L'immagine del modo "statico maggiore" risalta inoltre in modo particolare per la sua incompenetrabilità con tutto il resto. Esso è come il cielo di Maestro Eckhart: «Il cielo è puro; nulla può offuscare la sua chiarezza; a lui rimangono estranei il tempo e lo spazio». Lo si può forse avvicinare al cielo dei taoisti, «calmo per la sua infinita purezza». Poiché tale immagine musicale non interagisce all'interno della Sinfonia con nessun momento antitetico, viene a crearsi una *drammaturgia parallela*, che, pur nella sua estraneità alla tradizione classica europea, appartiene comunque al pensiero musicale e, più in generale, artistico del XX secolo. L'accordo in re maggiore, di per sé così semplice, perde nel lavoro di Gubajdulina ogni banalità grazie al "parametro di espressione" che lo coinvolge. L'accordo non appare monolitico e solido, come una colonna, bensì tremola costantemente, riluce, trepida, vacilla come una fiamma. Ecco l'inizio della I parte:

Es. 32


Octava 2'
Rohrflöte 4'
Organo
pp sempre
C. L. ric.
pp
Vl. I div. a 6
Vl. II div. a 3
C. L.
ord.
V.le
Vcl.
p

Mentre il primo macrotema è impersonale e ultraterreno, il secondo, dall'energico sviluppo che pervade la II, IV, VI, VIII e XI parte, è saturo di tensione terrena e di resistenza umana a una fatica sisifea, sforzo destinato a concludersi catastroficamente. Ecco dunque apparire la visione esistenziale di Sofija Gubajdulina. Le cinque parti in cui tale tema drammaturgico si sviluppa costituiscono come un libro racchiuso in un altro libro, nel quale la narrazione procede in una successione altamente tragica, per giungere all'apocalittico culmine generale dell'VIII parte. Se i luminosi e tersi blocchi tematici del modo "statico maggiore" procedono ritmicamente verso l'esaurimento, dalle 89 battute della I parte alle 21 battute della VII, il tema apocalittico della fatica di Sisifo aumenta in modo inversamente proporzionale, dalle 53 battute della II parte fino alle 356 battute dell'VIII. In contrasto con il modo "statico maggiore", il secondo tema si contraddistingue per una particolare scelta nell'altezza sonora degli elementi e si fonda su accordi di 6 tipi diversi: terza maggiore, terza minore, tritono, seconda minore, due triadi correlate da un semitono, cluster.

Il tema in modo "statico maggiore" presenta delle particolarità di esposizione, vuoi all'interno di ogni suo "blocco" vuoi a livello compositivo generale. All'interno del "blocco", accanto alla particolare coloratura della triade, ottenuta grazie ai mezzi offerti dal "parametro d'espressione" (combinazione di diversi modi di produzione del suono e del timbro – col legno ricochet, col legno ordinario, flautato degli archi, note prolungate dell'organo e combinazione di ritmi diversi – v. es. 32), acquistano importanza gli spostamenti registrici dell'accordo. Dalla I alla VII parte, accanto alla costante diminuzione della durata di ciascun "blocco", vi è altresì un progressivo abbassamento di registro; dalle note acute dei violini nella I parte, alternate al flautato delle viole e dei violoncelli, fino alle note gravi di violoncelli e contrabbassi nella VII parte insieme con il suono dei timpani. Dopo il segmento culminante della X parte, il tema passa nuovamente a un registro acuto: esso viene trasposto in sol maggiore e innalzato di una quarta rispetto alla VII parte e, abbellito di arpeggi e trilli, si unisce al suono della celesta. Nella coda (XII parte, n. 29) il tema ritorna ai suoni molto acuti dell'inizio della Sinfonia, per concludersi su un *pppp* e nell'assolo di tre violini dietro le quinte. I blocchi in modo "statico maggiore", pur distinguendosi costantemente dal tema antitetico, vengono coinvolti ugualmente nella totalità del materiale musicale. I passi verso un reciproco legame tra i due temi drammaturgici vengono compiuti sia nelle parti in modo "statico maggiore" sia nelle parti in opposizione, sature di tensione e sempre più vicine al naufragio. Verso la fine della I, III e V parte, accanto alla triade in re maggiore, si incunea una triade fortemente dissonante in re bemolle maggiore oppure in mi bemolle maggiore, nel timbro contrastante degli ottoni. In tale modo viene ad essere utilizzato uno degli elementi

del secondo tema drammaturgico: due triadi correlate da una seconda minore. Le ultime battute della coda presentano una summa di tutti gli elementi appartenenti al sistema di altezze del suono interno all'opera: triade maggiore, terza maggiore e minore, seconda minore, cluster, due triadi correlate da un semitono (accordo degli ottoni all'unisono in re bemolle maggiore e in mi bemolle maggiore), e tritono (sol diesis-re).

Il secondo tema drammaturgico riflette il materiale del primo nelle parti più elaborate, la VI e soprattutto l'VIII. La triade maggiore vi compare spesso in una variante arpeggiata. La contrapposizione delle due triadi maggiori correlate da un semitono, elemento del secondo tema, viene ad essere un vero e proprio "cavallo di Troia" per introdurre il primo tema nel secondo.

Il "libro nel libro", cioè lo sviluppo del secondo tema drammaturgico, racchiude tutto il sistema dinamico della Sinfonia. Nel tema dello sforzo terreno dell'umanità intera, della fatica di Sisifo e dell'apocalittico naufragio, emergono tappe simboliche ed elementi tematici. Le principali tappe simboliche sono due: il rapido e contrastato movimento delle voci verso l'alto (anabasi) e il tragico epilogo (inarrestabile movimento verso il basso - catabasi). Il primo di questi movimenti coinvolge due elementi tematici, uno formato da ottave ascendenti in glissando (inizio della II parte). Il secondo è costituito da una massa eterofonica di voci rotolante verso l'alto (II parte, n. 3, *agitato*).

Anche la tappa simbolica del naufragio conclusivo racchiude due importanti elementi: un vigoroso passaggio organistico, che come una valanga si muove dall'alto in basso (II parte, n. 5, "tutti" *fortissimo*), e l'ingresso delle percussioni (II parte, n. 7). Entrambi questi elementi racchiudono una simbologia storicamente consolidata. L'organo è lo strumento sacro per eccellenza, associato all'idea dell'Universo. Il flusso sonoro delle note organistiche che precipitano in basso viene percepito come il "naufragio dell'Universo", la "fine del mondo". Tra le percussioni, invece, predomina il tam-tam, strumento di uguale sacralità che, come tale, risuonava nei templi dell'antica Cina. Nel finale della *Sesta Sinfonia* di Čajkovskij il colpo di tam-tam simboleggia l'interruzione della vita.

La parte più importante del ciclo è senza dubbio l'VIII che, oltre ad essere la più lunga, comprende il momento culminante dell'intera opera. Da un punto di vista drammaturgico, questa parte del lavoro si sviluppa in due direzioni opposte. Da un lato, assumono un significato preponderante gli squarci luminosi della triade maggiore (n. 14), dall'altro, viene dato il massimo di energia al momento apocalittico, con l'introduzione nella compagine orchestrale di elementi autenticamente teatrali. Da n. 63, nella parte degli ottoni solisti, che suonano *in piedi* (con l'accompagnamento di quattro tamburi piccoli), si sussegue una serie di esclamazioni, quasi fossero le trombe degli angeli dell'Apocalisse. L'evidente teatralizzazione della scena concertistica non comporta in questo caso

una digressione dallo sviluppo sinfonico vero e proprio. Anzi, in questo episodio Gubajdulina ha saputo concentrare tutte le risorse armoniche del secondo tema drammaturgico. Le trombe degli "angeli" suonano all'unisono la nota fa e nelle *quasi*-pause che si vengono a creare lo sfondo sonoro è animato dall'organo che ripercorre in successione tutti i 6 elementi armonici "imposti" alla nota fa: terza maggiore (re bemolle-fa), terza minore (re-fa), seconda minore (mi-fa), tritono (si-fa), le due triadi (la bemolle-do bemolle-mi bemolle, si bemolle-re-fa) e un cluster di 12 note con il fa in posizione acuta. Nel "cataclisma" generale della sinfonia, quasi una catastrofe ecologica (n. 70), vengono ad esaurirsi sia il momento di tensione e naufragio sia la contrapposizione dei due elementi drammaturgici.

La IX parte della Sinfonia, con il conclusivo assolo del direttore d'orchestra, rappresenta un altro momento teatralizzato. All'inizio, i movimenti delle braccia del direttore seguono il "parametro d'espressione": ora si muovono rispettando le battute, ora cadono inerti, trasmettendo ora una domanda ora una grande concentrazione. L'assolo del direttore avviene nel perfetto silenzio dell'orchestra. I movimenti delle sue braccia scandiscono le proporzioni ritmiche espresse dai numeri di Fibonacci: 1,1, 2,3, 5,8, 13, concentrandovi così l'intero sistema ritmico dell'opera. I gesti vengono fatti con lentezza, in legato, si espandono nel tempo e nello spazio, edificando nell'aria il "tempio del ritmo", che Gubajdulina definisce «il geroglifo dell'esistente legame tra noi e il ritmo cosmico». Si giunge così al culmine "silente" della Sinfonia.

L'inizio della X parte (fino a n. 40) è un particolare diminuendo nella gestualità del direttore d'orchestra: le braccia ricadono lentamente, fino a restare immobili. Intanto avviene nella Sinfonia il capovolgimento di "pari e dispari", come nel cerchio dello ying e yang nel *Libro dei mutamenti*. La X parte ripropone il tema nel modo "statico maggiore", però come rinnovato, purificato, in sol maggiore anziché in re maggiore.

L'XI parte riprende il materiale del secondo tema drammaturgico, esponendolo però in una nuova luce: vi è presente il movimento ascensionale, ma manca il "tracollo", il naufragio. L'ascesa viene adornata solennemente dapprima di suoni di campane, poi, alla sommità, di campanellini.

La XII e ultima parte è percorsa inizialmente da un simbolico "vento" musicale. Nella coda (n. 29) lo "statico maggiore", puro e alto come il cielo, trova una definitiva conferma in re maggiore. Anche questa immagine ideale, tuttavia, non viene affermata perentoriamente dalla compositrice, che ad essa contrappone nella parte dei contrabbassi un registro ultragrave, con un tritono conclusivo che pare riproporre una domanda...

La Sinfonia *Stimmen... Verstummen...* è pregna di spirito filosofico e teatrale, è armonica ed eccezionale. In essa agiscono le leggi del dram-

ma, ma del dramma del XX secolo, che ha svelato la logica della drammaturgia parallela. L'"azione" è statica, eterna – la "contro-azione" è dinamica e finita. Nell'opera agiscono altresì le leggi della sinfonia: lo sviluppo è contrastante, il materiale è organicamente uno solo. Con tutto ciò, molti elementi sinfonici appaiono di segno opposto: anziché l'Allegro abbiamo un movimento estremamente lento, anziché l'agogica abbiamo il parametro d'espressione, il tradizionale mensuralismo è sostituito dalle aeree successioni numeriche di Fibonacci. Nel sistema linguistico-musicale la Sinfonia viene a basarsi non su tre ma su quattro elementi fondamentali: ritmo, espressione, armonia, drammaturgia. Secondo una tesi filosofica giapponese «il quadrato raffigura lo spirito immobile e silente». Nelle proporzioni di Fibonacci Gubajdulina ha trovato un solido fondamento tecnico, di una tecnica inoltre "consonante", di tipo "tonale". Interessando l'intero sistema formale dell'opera, la nuova proporzionalità ha saputo fornire nell'elaborazione di Gubajdulina un quadro nitido dell'insieme, palpabile come il sistema tonale "tonica-dominante-sottodominante". E grazie ai numeri di Fibonacci il fenomeno musicale può abbracciare il mondo intero.

La Sinfonia di Sofija Gubajdulina crea immagini come la "luce eterna", il "cataclisma apocalittico", le "trombe degli angeli", le "campane celesti". Eppure, nel rigido sistema di calcolo adottato dalla compositrice, persino un evento come la catastrofe apocalittica non diviene altro che un'ennesima tappa nel divenire dell'opera. Il carattere iperbolico di tale idea e di tali immagini corrisponde all'arte e alla musica in quanto campi di speculazione filosofica. Nikolaj Berdjaev, sviluppando nel libro *Smysl' tvorčestva* (Il senso della creatività) una concezione cosmica dell'uomo e dell'umanità, riferisce: «I destini del microcosmo e del macrocosmo sono inscindibili, insieme essi cadono e si sollevano. La condizione dell'uno si riflette sull'altro, compenetrandosi reciprocamente [...]. Il cosmo condivide il destino dell'uomo e, pertanto, l'uomo condivide il destino del cosmo»[32].

Opere da camera: «E spera l'anima mia»

Nella musica di Sofija Gubajdulina tra il 1978 e il 1990 la produzione cameristica prevale su tutti gli altri generi. Essa comprende, tra l'altro, alcune vette creative della compositrice, quali *In croce*, i *Quartetti* per archi e il *Trio*. Molti tra i più insigni esecutori, solisti e gruppi strumentali, sia in URSS sia all'estero, hanno collaborato fattivamente con Sofija Gubajdulina. In un'intervista rilasciata al settimanale «Ogonek» ella analizza tre particolari situazioni in cui un compositore può venirsi a trovare nei confronti degli esecutori. La prima corrisponde al momento in cui l'autore si sente totalmente solo e non spera che alcuno si risol-

va ad eseguire le sue opere. «Per lungo tempo ho composto, pur sapendo che nessuno avrebbe ascoltato la mia musica. Non nutrivo alcuna speranza di poter trovare un esecutore desideroso di suonare i miei lavori». La seconda situazione si realizza allorché compaiono interpreti interessati a una certa musica ma intervengono gli ostacoli dei burocrati. «Io so perfettamente che qualcuno avverte il bisogno del mio lavoro e che questo lavoro non verrà eseguito». Infine, la terza situazione: «Io so perfettamente che un certo esecutore interpreterà la mia musica, e per di più entro un lasso di tempo ben definito»[33]. La musica cameristica scritta da Sofija Gubajdulina tra il 1978 e il 1990 si è trovata, per la maggior parte, nella terza fortunata situazione. Tra gli interpreti che addirittura le commissionarono dei lavori vi furono Natal'ja Gutman e Oleg Kagan, il quartetto finlandese Sibelius, l'americano Muir String Quartet, il Quartetto sovietico, con Evgenija Alichanova come primo violino, e altri musicisti ancora.

Gli intenti artistici e le tematiche delle opere, come sempre in Gubajdulina, hanno piuttosto un carattere introverso. La nuova musica del nostro paese, secondo le parole della compositrice, «non intende trasmettere così concretamente l'atmosfera della vita contemporanea, essa è piuttosto atemporale»[34]. Numerose delle sue opere da camera tendono a precisi nuclei emotivi, determinati o dalla personalità di un concreto esecutore, o dalle possibilità offerte dallo specifico linguaggio musicale, oppure dall'idea di operare una sintesi tra Oriente e Occidente, o da considerazioni di tipo simbolico-religioso. *In croce* è legato al nome del violoncellista Vladimir Toncha; il *De profundis* e *Et ex-specto* a quello di Fridrich Lips, virtuoso, come s'è già detto, di fisarmonica; *Jubilatio* e *In principio era il ritmo* al nome del percussionista Pekarskij. Ricorderemo che la musica per percussioni ha rappresentato un campo di particolare interesse per Gubajdulina, legato soprattutto all'elaborazione di un proprio sistema ritmico. L'idea di reperire nel ritmo le radici stesse della composizione ha coinvolto a tal punto la compositrice che ben sei lavori cameristici sono basati tecnicamente sulle proporzioni di Fibonacci. Tali ricerche nel campo ritmico hanno avuto una solida conferma nell'idea originaria di *In principio era il ritmo*, mentre *Quasi hoquetus* reca l'impronta di un'altra idea ritmica legata all'utilizzo delle pause. In *Gioisci*, nel *Quartetto n. 2* per archi, e in molte altre opere da camera dello stesso periodo, la composizione si basa strutturalmente sulla contrapposizione tra i vibrato e i flautato degli archi. L'idea di una sintesi tra Occidente e Oriente viene espressa assai chiaramente nel trio *Giardino di gioia e di tristezza* e in *Jubilatio* per percussioni. La simbologia religiosa si riflette in modo particolare nei lavori strumentali *Gioisci*, *De profundis* e *Descensio* (per il giorno della Pentecoste). Alcuni lavori hanno un significato accessorio, come la *Sonatina* per flauto solo, pezzo di una sola pagina commissionato da una casa editrice, e il brano

Suoni del bosco, per flauto e pianoforte, destinato alle classi IV e V delle scuole musicali. Come nel periodo precedente, nella musica da camera composta tra il 1978 e il 1990 l'attenzione e l'orecchio della compositrice sono rivolti innanzitutto al suono in sé, con cui la musica proclama appunto le proprie verità.

"Detto-I"

Detto-I è il titolo di una sonata per organo e percussioni in un solo movimento del 1978. Ne esistono due versioni, scritte a distanza di nove anni. La prima versione, per organo solo, venne composta nel 1969, il che spiega la ragione per cui il suo numero d'ordine precede quello di *Detto-II*, per violoncello e insieme strumentale, composto nel 1972. Il lavoro non è legato alla personalità di un musicista in particolare e appartiene quindi alla "prima situazione" creativa in cui la compositrice è venuta a trovarsi. Esecutore della prima versione fu l'organista sovietico Vladimir Tebenichin, interpreti della seconda, invece, furono i musicisti moscoviti Tat'jana Sergeeva (pianista, organista e compositrice) e il percussionista Viktor Grišin. A differenza di *Detto-II*, inteso come *communio* strumentale, *Detto-I* è estraneo a ogni simbologia di tipo cultuale. Il titolo suggerisce innanzitutto un carattere narrativo e prosaico anziché poetico.

La sonata *Detto-I* presenta gli elementi stilistici propri della fine degli anni Sessanta: serie dodecafonica, accordi politonali, *perpetuum mobile*. Nell'opera vengono adottate le principali tessiture, tutte interpretate secondo il "parametro d'espressione", tessiture quali monodia, a imitazione, eterofonia, contrappunto di strati sonori, accordi, tessitura diagonale, cluster. Questi diversi tipi vengono tutti divisi in tre gruppi con qualsivoglia coordinata spaziale: orizzontale, verticale, diagonale. La coordinata orizzontale è rappresentata da monodia, imitazione, eterofonia, contrappunto di strati sonori; quella verticale da accordi e cluster; quella diagonale dal rapido incremento di note fino all'accordo (secondo la tecnica adottata nella *Musica* per clavicembalo e percussioni). Riportando tutti i diversi tipi di tessitura a tre funzioni principali, orizzontale, verticale e diagonale, di chiara affinità con la triade tonica-sottodominante-dominante, la compositrice rende ben visibile la logica sottesa al movimento di numerose strutture contrastanti, elemento di particolare energia in tutti i lavori di Gubajdulina.

Anche il sistema delle diverse altezze del suono è inteso in chiave espressiva. Esso si realizza in un successivo ampliamento degli intervalli: dal concatenamento iniziale di seconde minori con terze maggiori e minori, attraverso quello di seconde minori con quarte, tritoni e quinte (n. 9) e di seconde minori con seste maggiori e minori (n. 51), fino al

culmine che precede di 5 battute la conclusione con cluster di settima maggiore e nona minore.

È interessante notare in che modo l'autore, con spostamenti e rinnovamenti del materiale a disposizione, riesca a creare la struttura portante della forma musicale.

Dal punto di vista della composizione, infatti, *Detto-I* è ideato in tre grandi "periodi" concatenati o, se vogliamo, in modo più convenzionale, in tre esposizioni di sonata. In ognuno di tali "periodi" avviene un moto progressivo dall'accumulo di tessiture diagonali e orizzontali (parte principale) al loro ampliamento sonoro in accordi (parte secondaria). Esiste anche una parte conclusiva di tipo convenzionale che appare alla fine del terzo "periodo", nel punto culminante dell'opera, allorché la tessitura verticale viene interamente occupata dal cluster dell'organo. La parte principale comprende quattro elementi contrastanti: accumulo diagonale di accordi, "invenzione" imitativo-eterofonica, "toccata" con stratificazione di contrappunto sonoro, alea contrappuntistica di passaggi organistici. Nel terzo "periodo" avviene uno spostamento, poiché la "toccata" giunge a conclusione, crescendo via via in un enorme *perpetuum mobile* che precede l'acme finale (da n. 51 a 61). La parte secondaria, sorretta da solenni accordi, subisce una trasposizione, secondo le leggi della sonata, all'interno del "periodo" centrale. La parte conclusiva, che ha inizio 5 battute prima della fine (n. 61), oltre a contenere il momento culminante della forma, si presenta satura di quelli che sono i principali effetti della "gamma di espressione": risuonano contemporaneamente il cluster dell'organo e un *mazzo di campane*, dopodiché la massa sonora procede verso un progressivo calando, completato dal totale disinserimento del collegamento elettrico tra la consolle e i corpi sonori dell'organo. Considerando la data di composizione della prima versione di *Detto-I*, essa può considerarsi il primo interessamento di Gubajdulina all'organo solista. Lo strumento, infatti, domina la Sonata, mentre alle percussioni è per lo più affidato il compito di abbellirne il discorso. L'organo vi è quindi trattato come strumento solenne e possente, portatore di fantasia, coralità e possibilità esecutive, dal preludio alla toccata. Un totale ripensamento di tali sue possibilità ha avuto inizio soltanto con il lavoro *In croce*.

"De profundis"

Il *De profundis* è un brano in un unico movimento per fisarmonica, composto nel 1978 e dedicato a Fridrich Lips. Si tratta del primo lavoro di Sofija Gubajdulina per tale strumento, nonché del primo momento creativo legato al nome dell'insigne musicista sovietico Fridrich Lips. Quest'ultimo, oltre ad essere un deciso innovatore, riformò completa-

mente la tecnica della fisarmonica, così come Heinz Hollinger fece per l'oboe, Ursula Holliger per l'arpa e Valerij Popov per il fagotto. Nel *De profundis* di Gubajdulina egli, per la prima volta nella letteratura sovietica per fisarmonica, utilizzò il glissando, introducendo così il microcromatismo nel mondo di tale strumento e rendendolo compartecipe delle possibilità musicali della seconda metà del XX secolo. Nelle vesti di musicista e ideatore di nuovi mezzi tecnici nella produzione del suono, egli curò anche la pubblicazione dello spartito. Come risultato della collaborazione artistica tra Gubajdulina e Lips nacquero, oltre al *De profundis*, *Sette parole* (1982) e la sonata per fisarmonica solista *Et ex-specto* (1985).

Rivolgendosi per la prima volta alla fisarmonica, strumento estraneo alla compagine orchestrale e alla tradizione accademica europea, Sofija Gubajdulina seppe trasformarla fino a renderla irriconoscibile, trattando le sue possibilità in maniera polarmente opposta al ruolo consuetamente riconosciuto a questo strumento. La fisarmonica, strumento popolare russo di uso, potremmo dire, quotidiano, compare di solito nelle orchestre di strumenti popolari, nell'accompagnamento di cori o in gruppi strumentali di sole fisarmoniche, con un repertorio che attinge quasi per intero al patrimonio folcloristico. I solisti di tale strumento cercano di ampliarne il repertorio, soprattutto le riduzioni di opere accademiche classiche, Bach in particolare. Tali esperimenti, comunque sia, rimangono per ora assai lontani dalla vita concertistica vera e propria. Sofija Gubajdulina ha subito inteso introdurre la fisarmonica nell'ambito simbolico-religioso della propria arte, ambito esteriormente legato, tra l'altro, non alla Russia ortodossa bensì all'Occidente cattolico. Il famoso salmo 129, "De profundis clamavi ad te Domine", che dà il titolo alla composizione, compare nella variante testuale in latino; *Sette parole* gravita su un testo in lingua tedesca; con *Et ex-specto* si ritorna invece al testo latino. La fisarmonica, provvista di mantice, similmente all'organo, viene in parte percepita da Gubajdulina come un organo in miniatura, ma non soltanto. Proprio quelle innovazioni tecniche introdotte da Lips hanno reso possibile ampliare la "gamma d'espressione" fino a raggiungere le intonazioni naturalistiche del lamento, del sospiro e del respiro. La fisarmonica diventa così una persona viva, una creatura viva. Ricordiamo che in *Sette parole* è la fisarmonica che assurge a simbolo del Dio-Padre.

Nelle cinque parti che compongono il ciclo della sonata *Et ex-specto* Gubajdulina utilizza i più diversi modi espressivi della fisarmonica: il colore del cluster, sia mobile sia immobile, il suono emesso dallo sfiatatoio, accordi di vario tipo ed effetto, come la sommessa coralità, la solennità di un inno, veloci passaggi turbinanti, energici momenti di toccata, inquieti *tremolando* e così via. Ciò che in questo strumento più affascina la compositrice è la sua capacità di "respirare", estranea a tutti gli altri strumenti di un'orchestra sinfonica. Proprio tale possibilità

diviene l'idea principale dell'opera che, nelle sue cinque parti, presenta diverse variazioni sul tema del "respiro": dinamiche, ritmiche, timbriche e di registro.

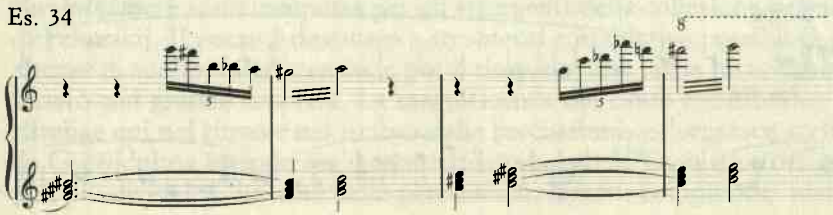
Il *De profundis*, legato al salmo "Canto delle ascensioni", patrimonio dell'intero cristianesimo, dal cattolicesimo al protestantesimo fino all'ortodossia russa, si rivolge all'intero genere umano (come scrisse nel 1990 il famoso filologo sovietico Sergej Averincev «il ritorno al cristianesimo non va inteso come un ritorno al passato»). Il salmo in sé non rappresenta né il soggetto né il programma del lavoro di Gubajdulina, esso però si riflette simbolicamente nella sua musica. Ciò che viene a crearsi è l'immagine della sofferenza umana "nel profondo". L'intonazione corale intende esprimere la "speranza" umana e l'idea generale del "Canto delle ascensioni" pervade tutta l'opera che, dai toni più gravi dello strumento, procede verso un registro acuto e luminoso.

La struttura del *De profundis* è raffrontabile a quella di *Detto-I* per organo. Anche in questo caso, infatti, abbiamo tre grandi periodi, uno sviluppo formale in tre grandi volute, ognuna delle quali si conclude con un corale di accordi. All'interno delle tre volute abbiamo tre temi contrastanti o, più esattamente, tre immagini, nelle quali muta il materiale musicale: le profondità della sofferenza, la dolorosa ascensione e lo splendore della grazia. Il primo momento di sviluppo si apre con un insolito cluster della fisarmonica al registro grave con un andamento ritmico libero, assai vicino a una sorta di "tremore":

Es. 33

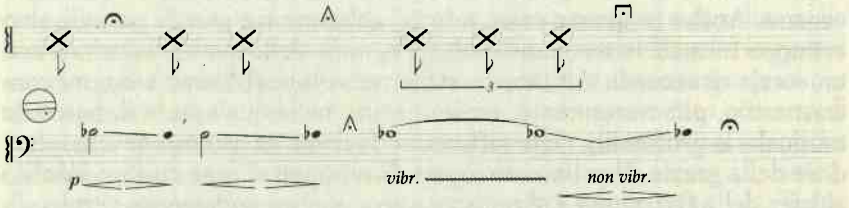
Dopo una permanenza piuttosto lunga nel campo emotivo della sofferenza, nel brano si sviluppa l'immagine dell'ascensione accompagnata dai cluster iniziali, ma assai più palpitanti. La terza immagine (la fede nella liberazione) emerge come un corale a triadi maggiori parallele con gli abbellimenti di un contrappunto figurato:

Es. 34



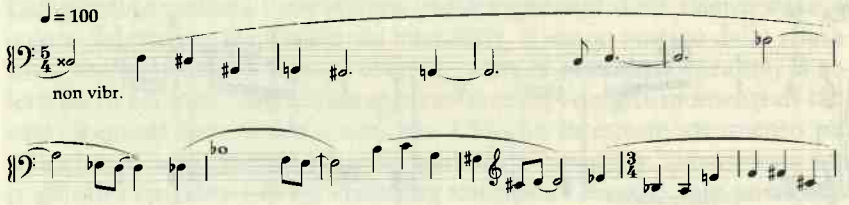
La seconda voluta dello sviluppo formale si apre con nuove "sofferenze" della fisarmonica, espresse dal glissando, da un trepidante vibrato e da intensi tritoni. Il nuovo moto ascensionale, costruito ora su pungenti cluster e seconde minori, ora su marmorei trilli, ora su decisi "passi" di ottava, conduce al grande culmine della "rottura", in cui la cadenza solistica della fisarmonica viene retta soltanto dagli "sprazzi" sonori di cluster. La seconda voluta pare chiudersi in un corale a triadi parallele (accordi di quarta e sesta) sullo sfondo di bassi la cui sonorità ricorda i virtuosismi di un pedale d'organo. Alla terza e ultima voluta dà inizio quel nuovo e stupefacente effetto di sospiro umano ottenuto con lo sfiatatoio (cfr. la speciale indicazione); successivamente, con glissando, vibrato, non vibrato, la fisarmonica arriva a imitare i gemiti di una persona:

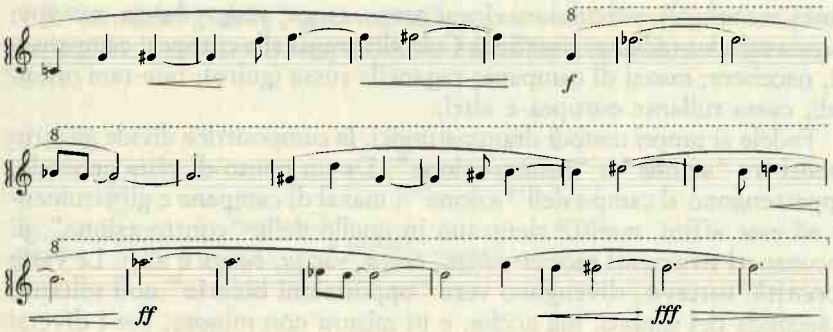
Es. 35



Il moto ascensionale della terza voluta richiama direttamente il titolo del "Canto delle ascensioni". Gubajdulina ci offre, in questo caso, una fortunata quanto semplice invenzione. Alla fisarmonica, strumento realizzato per suonare accordi e polifonia, la compositrice affida una tessitura assolutamente atipica: una lunga monodia assoluta. L'ampio canto melodico, in generale, è abbastanza inconsueto nell'ispirazione di Gubajdulina, tanto più, quindi, esso era imprevedibile nel caso di uno strumento come la fisarmonica. La melodia, eseguita in legato e non vibrato, simile a un'aria devota, copre un diapason enorme, dalla grande ottava fino alla terza ottava. Ampie seste ascendenti, inoltre, sono evidenziate con grande espressività:

Es. 36





Il corale, a cui tende l'intero movimento formale, viene dapprima presentato con un inquieto tremolo, cosicché le triadi maggiori risuonano come una dissonanza di espressione. Con il passaggio al legato, esse diventano una consonanza di espressione e cedono il passo a dolci figurazioni di frasi ricche di trilli.

In Gubajdulina, come sempre, sono autenticamente originali e unici l'idea ispiratrice dell'opera, la sua struttura e il carattere dello strumento prescelto. Alla fisarmonica, oltre alle innovazioni di cui abbiamo parlato, ma che costituiscono un frutto piuttosto recente, spettano accordi sonori, innanzitutto triadi. Gubajdulina non priva lo strumento di tale possibilità, anzi, riesce ad adattarla alla propria concezione. La struttura dell'opera è resa unitaria dal colorito di consonanze, quali terze maggiori e minori, seste maggiori e minori, triadi maggiori, a cui fanno da contrappeso tritoni e seconde minori. Il sistema di intervalli è rafforzato dalla compositrice dal ricorso alla triade in mi maggiore, presente sia nel primo tema (note mi-la bemolle – v. es. 36), sia nel primo corale, sia nel finale dell'opera. Il carattere consonante delle terze, che colora l'intero lavoro, evidenzia il cammino verso spazi più luminosi che la musica di Sofija Gubajdulina percorrerà durante gli anni Ottanta.

"Jubilatio"

Jubilatio per quattro percussionisti, composto nel 1979 e dedicato a Mark Pekarskij, venne scritto per organico di percussioni di grandi dimensioni. Come la *Musica* per clavicembalo e percussioni del 1972, anche *Jubilatio* è stata composta per gli strumenti della collezione privata di Pekarskij. Il pezzo è destinato a strumenti con relative possibilità di altezze di suono, fatta eccezione per il timpano, che viene tuttavia utilizzato con grande sonorità. La magnificenza del canto melismatico si rifrange qui nel ritmo e nel timbro delle percussioni, e l'organico scelto da Gubajdulina intende realmente ricreare la babele linguistica dei popoli più diversi. L'insieme delle percussioni, infatti, comprende: piatti

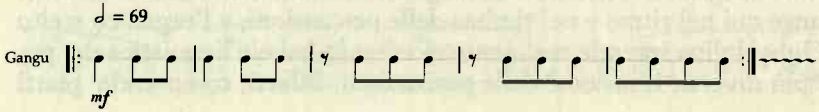
cinesi e mongoli; percussioni cinesi *gangu*, *tangu*, *yaogu*, *bangu*, *mu-yoy*; *nagara* uzbeko-tadžika; *jarar* della Čukotka; raganella europea; campanacci; nacchere; mazzi di campane; raganella russa (guiro); tam-tam orientali; cassa rullante europea e altri.

Fedele ai propri metodi drammaturgici, la compositrice divide gli strumenti tra "azione" e "contro-azione". Da un punto di vista generale, appartengono al campo dell'"azione" i mazzi di campane e gli strumenti ad esse affini, mentre rientrano in quello della "contro-azione" gli inconsueti strumenti esotici: *gangu*, *tangu*, *yaogu*, *bangu* e altri. Le varie sonorità, tuttavia, divengono vere "opposizioni binarie" non soltanto a seconda del timbro, ma anche, e in misura non minore, per i diversi modi di produzione sonora. All'interno del "parametro d'espressione", Gubajdulina contrappone un modo morbido di esecuzione analogo al legato – suono prolungato ottenuto con il plettro lungo le corde dei *cimbalom*, libere risonanze dei piatti, lunghi tremoli sul guiro e articolazione *con le dita* – a un modo meno morbido, analogo allo staccato – colpi secchi e isolati, uso delle bacchette e così via. Tale opposizione fa sì che i colpi di nacchere, guiro e quelli delle bacchette sulla cassa rullante si avvicinino formalmente a *tangu*, *yaogu* e strumenti consimili, mentre il suono dell'enorme *collana* di campanacci rientra nell'insieme delle campane che più propriamente appartiene al momento del giubilo.

In *Jubilatio* sono altresì contrapposti due tipi di ritmo: un ritmo libero, quasi melismatico, e un ritmo netto e simmetrico. Il primo tipo ritmico è legato ai *cimbalom*, alle campane e così via – con suoni morbidi – il secondo a *gangu*, *tangu* e *yaogu* – con suoni assai più duri.

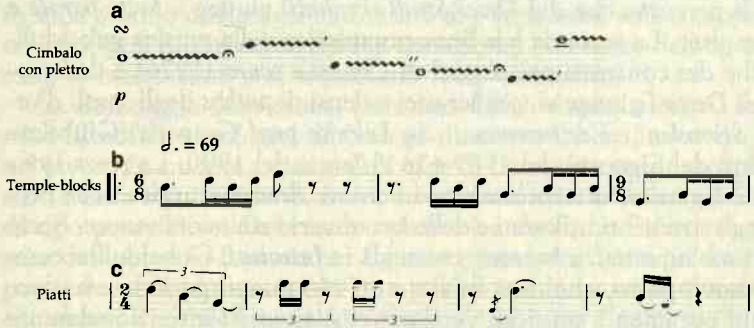
Strutturalmente, *Jubilatio* presenta affinità con *Detto-I* e *De profundis*, essendo retto compositivamente da tre grandi "periodi" o volute di sviluppo. I due macrotemi interagenti possono essere convenzionalmente definiti come il "tema del giubilo" e il "tema del moto simmetrico". Le campane, simbolo del giubilo, intervengono verso la fine del lavoro, nell'acme conclusivo. L'inizio, pertanto, avviene partendo dall'estremità sonora opposta, cioè dai tamburi più esotici. Il ritmo netto nel moto simmetrico, eseguito nelle prime battute sul *gangu* e successivamente riprodotto all'inizio del secondo e terzo "periodo", contribuisce a rendere chiaro all'ascoltatore il principio logico della forma musicale. Tale modello ritmico, sia come lessema sia come indizio stilistico del carattere di marcia, rappresenta qualcosa di totalmente opposto a quel tipo di ritmo elastico e asimmetrico proprio di Gubajdulina:

Es. 37



Il "tema del giubilo" appare per la prima volta al cymbalo con plettro, successivamente ai *temple-blocks* ed infine ai piatti, con risonanza libera.

Es. 38



Il secondo "periodo" è nuovamente evidenziato in apertura dal *gangu* con identica formula ritmica, formando un unico "blocco" con il *tangu* e la cassa rullante che intervengono poco dopo. Nel secondo "periodo" fanno la loro prima comparsa le campane. Un'annotazione della partitura avverte che i due percussionisti alle campane "avanzano sul palco. Ognuno ha dei mazzi di campane, che vengono fatte solennemente risuonare come il tintinnio di calici in un brindisi festoso". Con le campane si inaugura il momento del giubilo interno al secondo "periodo", nel cui sviluppo compaiono anche canoni polifonici.

Il terzo "periodo" è ugualmente annunciato dal ritmo simmetrico del *gangu*. Nel culmine formale dell'opera i due macrotemi si uniscono in contrappunto e il tema delle campane fiorisce rigoglioso: gli esecutori fanno dondolare la "collana" di campanacci festosi, quasi fosse una grossa campana, mentre si diffondono gioiosi i suoni di 2 *mazzi di campane*.

Giunta alla sua conclusione, la festa si chiude in tono quasi farsesco: risuona il fischietto di un poliziotto e sul palco viene lanciato un "ridicolo palloncino gonfiabile che emette un lamentoso suono in glissando" (annotazione dell'autore).

Jubilatio è stato composto come un serio lavoro musicale, con sviluppo tematico, classici procedimenti polifonici, funzionalità espressiva e perfezione formale. Un organico di sole percussioni, tuttavia, provoca più di ogni altro insieme strumentale elementi di teatralizzazione, dovuti alla maggiore oggettualità degli strumenti. Non si tratta però di "teatro strumentale", al contrario, abbiamo piuttosto un "teatro negli strumenti" che, accanto ai toni seri, predispone alla parodia e alla comicità.

"*In croce*"

In croce, per violoncello e organo, è un lavoro del 1979, commissionato da Vladimir Toncha e a lui dedicato. Nell'opera, con la chiara simbologia della croce, si intersecano alcune importanti linee creative di Gubajdulina. Una di esse è legata all'arte interpretativa di Vladimir Toncha e segue il percorso che dai *Dieci Studi (Preludi)* giunge a *Sette parole* e prosegue oltre. La seconda è la linea organistica della musica gubajduliniana, che dai contrasti psicologici di *Chiaro e scuro* (1976) e dalla solennità di *Detto-I* giunge ai toni ieratici e densi di *pathos* degli assoli d'organo in *Stimmen... Verstummen...*, in *Likujte pred Gospoda* (Giubilate al cospetto del Signore) del 1989 e in *Alleluja* del 1990. La terza linea creativa è legata all'interpretazione in chiave drammaturgica delle proprietà degli strumenti utilizzati e delle loro diverse emissioni sonore. Sotto quest'ultimo aspetto, in *In croce*, come già in *Introitus*, Gubajdulina compie un nuovo passo, che darà inizio a un suo nuovo periodo creativo. Fenomeni puramente musicali vengono cioè rivestiti intenzionalmente di significati simbolici, come pure simbolici divengono singoli elementi del linguaggio musicale che entrano in contrasto secondo il principio drammaturgico, caro a Sofija Gubajdulina, delle "opposizioni binarie".

Al fine di chiarire maggiormente il pensiero della compositrice, riteniamo utile ricordare le sue stesse parole a proposito di un altro compositore (il discorso verte, più precisamente, sul lavoro per due chitarre di Helmut Lachenmann), parole che possono in qualche modo sollevare la cortina che nasconde il laboratorio intellettuale di Gubajdulina: «[...] la sua concezione dell'oggetto musicale è oltremodo particolare: ogni parte dello strumento, acquisendo un significato simbolico, viene a svolgere precise funzioni di contenuto. Uno dei componenti principali dell'idea artistica è la stessa gestualità, dato che in questo caso i due esecutori alternano i movimenti delle mani fino a creare un disegno polifonico. Nel momento culminante, allorché risulta "conquistato" anche l'ultimo pezzo della cordiera, viene proclamata l'idea della completa fusione tra verticale (la linea della cordiera) e orizzontale (la mano dell'esecutore). Come risultato, davanti ai nostri occhi si "materializza" e si rende percepibile il simbolo della croce. Si ha inoltre la sensazione che qui vengano a fondersi diversi piani: visivo e coloristico, di articolazione e ritmo. In questa multiformità di significato, in queste profondità semantiche, io scorgo gli influssi di tutto il nostro mondo contemporaneo e dell'estetica della composizione musicale del XX secolo»[35].

In croce comporta, concettualmente, una particolare simbologia affidata a vari elementi musicali, prima tra tutte una simbologia del registro. Secondo Sofija Gubajdulina, «la comune proprietà degli strumenti musicali di possedere un registro acuto, uno medio e uno grave, viene utilizzata in modo che il punto di intersecazione registrica tra i due stru-

menti – organo e violoncello – viene percepito interiormente con diversi significati: non soltanto come incrocio geometrico ma anche come simbolo della croce»[36]. Subiscono inoltre un identico processo gli elementi armonici, i diversi modi di articolazione sonora oppure gli strumenti nel loro complesso. Avviene, ad esempio, una «contrapposizione tematica tra il cromatismo d'espressione e un luminoso glissando in maggiore sullo sfondo di flautati naturali. I due strumenti solisti rappresentano i due poli di un'inconciliabile situazione. Nel corso dell'opera i loro ruoli si intersecano e si scambiano reciprocamente»[37].

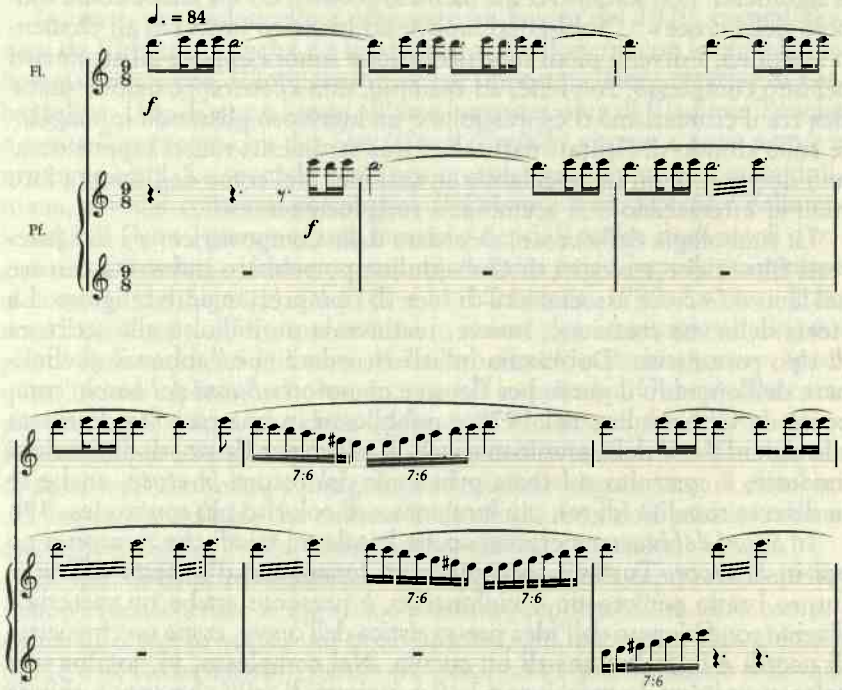
La simbologia della croce, ricordata dalla compositrice, e i seri interessi filosofici e teologici di Gubajdulina potrebbero indurre a cercare nel lavoro *In croce* associazioni di idee di tipo prettamente religioso. La storia della sua creazione, invece, testimonia un impulso alla scrittura di tipo panteistico. Dobbiamo infatti ricordare che l'abbozzo preliminare dell'opera fu il pezzo per flauto e pianoforte *Suoni del bosco*, composto da Gubajdulina nel 1978 e pubblicato in una raccolta destinata alle classi IV e V delle scuole musicali. Il pezzo per flauto, di dimensioni modeste, è costruito sul tema principale del futuro *In croce*, anche se in diversa tonalità (di re), più luminosa e di colorito più sonoro (es. 39).

In *Suoni del bosco* emergono anche le solenni triadi che rientreranno poi in *In croce*. Tuttavia, accanto a un tematismo d'insieme affine al futuro brano per organo e violoncello, è presente anche un materiale diverso condizionato dall'idea paesaggistica dell'opera, come un cinguettio di uccelli e l'eco lontana di un cuculo. Nel complesso, vi domina una coloratura in modo maggiore e la figurazione di trilli che apre e chiude il pezzo viene per forza di cose ad associarsi a un "ciclo aperto" boschivo.

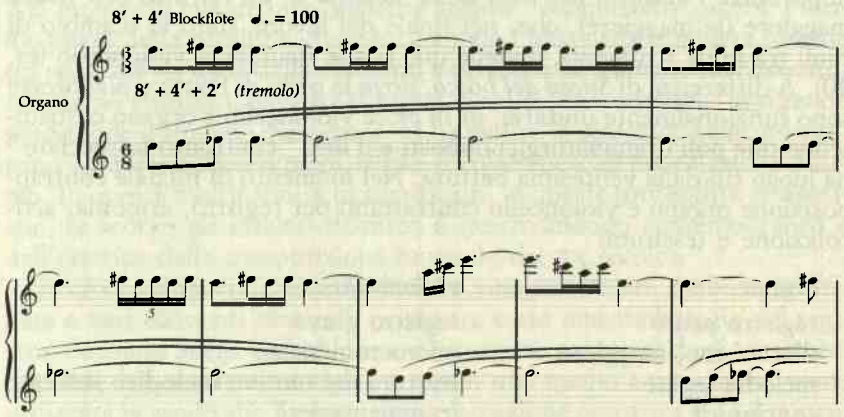
Il tema d'apertura di *In croce* richiama invece associazioni di tipo diverso. I trilli melodici mutuati da *Suoni del bosco*, eseguiti all'organo, pur richiamando immagini paesaggistiche riflettono piuttosto un'atmosfera del tipo "Sosta sulla via d'Egitto". Tematicamente, acquista enorme importanza l'inserirsi nei trilli della melodia di un risvolto con triade maggiore (la maggiore), che, nel finale del lavoro, dato lo scambio di ruoli tra i due strumenti, diviene una triade flautata al violoncello (es. 40). A differenza di *Suoni del bosco*, dove le parti di flauto e pianoforte sono funzionalmente unitarie, in *In croce* violoncello e organo costituiscono due poli drammaturgici opposti e il loro "confronto intrecciato" ha luogo fin dalla ventesima battuta. Nel momento di iniziale contrapposizione organo e violoncello contrastano per registro, armonia, articolazione e tessitura:

organo	*violoncello*
registro acuto	registro grave
diatonismo, maggiore	microcromatismo
melodia legato	frattura del motivo melodico staccato
continuità	frammentarietà

Es. 39



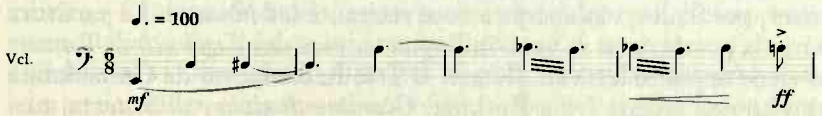
Es. 40



Tale alternanza tra "chiaro" e "scuro" è analoga a idea e titolo del lavoro di Gubajdulina per organo solo del 1976.

Dopo un'iniziale contrapposizione (di durata piuttosto lunga), i due "personaggi" del dramma strumentale compiono un gesto di reciproco avvicinamento: il tema dell'organo si abbassa di registro, un'ottava sotto, facendosi meno radioso, mentre il tema del violoncello intona una melodia sempre più ampia che ascende di registro. Sono degne di nota le particolari articolazioni di entrambe le parti (mezzi appartenenti a quello che abbiamo chiamato "parametro d'espressione") che, come sempre, appaiono risolutive nel parametro semantico della musica di Gubajdulina. La luminosa parte organistica, abbassandosi di registro e quindi offuscandosi, mantiene tuttavia un'articolazione regolare (*legato*) e una tessitura continua. La parte "tenebrosa" del violoncello, di registro via via più acuto, acquista un'ampiezza cantilenante, pur rimanendo frammentaria, e le sue frasi terminano con brusche e "aggressive" fratture:

Es. 41



Dopo il culmine generale (prima di n. 48) si ha l'incantevole trasfigurazione del dramma strumentale. I luminosi trilli tematici risuonano, quasi risuscitati, come all'inizio dell'opera, ma non all'organo bensì al violoncello (n. 48). Il suono del violoncello pare passare da una sfera terrestre a una celeste in cui risplende il flautato della triade in la maggiore. Un particolare colore alla parte organistica viene dato dall'improvviso spegnimento dei collegamenti elettrici tra la consolle e i corpi sonori dello strumento, con una massa di suoni che caoticamente si estinguono. Il rapporto tra i due strumenti è ormai questo:

violoncello	*organo*
registro acuto	registro grave
diatonismo, maggiore	cluster
melodia legato	sonorità dopo l'avvenuto spegnimento
continuità	continuità

I due strumenti dialoganti si sono scambiati le rispettive proprietà, restando uniti dalla sola tessitura continua, cioè dall'elemento di consonanza interno al "parametro d'espressione". La *spirale* del moto, tuttavia, si è chiusa.

I parallelismi tra macrocosmo (universo) e microcosmo (opera della mano dell'uomo) sono sufficientemente noti. Gli insegnamenti cosmo-

logici e teologici, pertanto, si adattano in modo stupefacente alla descrizione dell'aura semantica delle strutture musicali. Volendo cercare di esaminare *In croce* di Sofija Gubajdulina alla luce delle verità di un teologo a lei caro, ad esempio Niccolò Cusano, ricaveremo la migliore descrizione del suo pensiero creativo. Così, nel *De docta ignorantia*, Niccolò traccia una figura geometrica in cui due piramidi – della *luce* e delle *tenebre* – finiscono per trovarsi *in croce*. Scrive il pensatore di Cusa: «Il mondo superiore è abbondanza di luce, ma non è privo di tenebra [...] Il mondo inferiore, al contrario, è il regno della tenebra, benché non sia del tutto privo di luce». «Ogni teologia ha un carattere circolare e poggia su un cerchio [...] ad esempio, la giustizia suprema è la verità suprema e la verità suprema è la suprema giustizia, e così è per ogni cosa» (63, 66).

"Giardino di gioia e di tristezza"

Si tratta di un trio strumentale del 1980, dedicato al poeta Franzisko Tanzer, per flauto, viola, arpa e voce recitante (*ad libitum*). La partitura riporta la postfazione in versi in lingua tedesca del *Tagebuch* di Tanzer, che viene appunto letta *ad libitum*. Il Trio fu composto da Gubajdulina su invito dell'arpista Irina Kotkina. *Giardino di gioia e di tristezza*, tuttavia, fu soprattutto ispirato dalla lettura di due lavori letterari appartenenti, parrebbe, a due mondi contrapposti: il poema in prosa *Sajat-Nova* di Iv Oganov (di cui al tempo era stata pubblicata la prima parte "La rivelazione della rosa"), dai rilucenti colori orientali, e i versi tipicamente occidentali di Francisko Tanzer. Iv Oganov è uno scrittore moscovita semisconosciuto, cultore di lingue antiche, esperto di letteratura *sufi* e autore di mastodontici lavori che non ha mai avuto possibilità di pubblicare. Nel titolo, il Trio di Gubajdulina subì decisamente l'influenza della prima parte del poema, "La rivelazione della rosa". Anche altri passi del libro – "Un fiore sottoposto alla prova del dolore", "Sempre più risuonò il canto del giardino", "Il loto si infiammò di musica", "Il bianco giardino di nuovo tintinnò come sfaccettati diamanti" – portarono la compositrice a sentire con particolare intensità il carattere coloristico e psicologico della musica del trio. Nei versi del *Tagebuch* di Tanzer emergeva innanzitutto il pensiero sull'eternità del mondo: «Wann ist es wirklich aus? Was ist das wahre Ende?... Alles das ist künstlich Morgen spielen wir ein anders Spiel». Il libro di Oganov e i versi di Tanzer trovarono un'inaspettata corrispondenza spirituale nell'animo di Gubajdulina, insieme con una comunanza di pensiero. Sorse così, secondo le parole della compositrice l'immagine musicale dell'«estatica fioritura di un giardino che con naturalezza si abbandona alle estreme riflessioni sul mondo e la sua incessante vita».

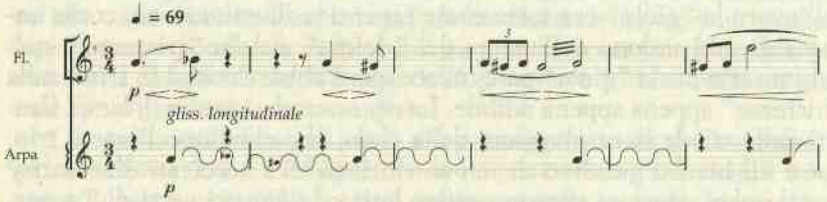
Il titolo stesso del Trio crea numerose associazioni di idee (cosa che

è sempre negli intenti della compositrice). Il "giardino" rappresenta sia il Paradiso islamico, alla cui sommità fiorisce il fiore del Loto, sia il termine orientale per indicare il "mondo" in generale, sia il simbolo orientale della vita che fiorisce (come nel poeta Aliser Navoi: «Per una rosa mi affliggo nel lieto fiorire del giardino». Antichissimi strumenti come l'arpa e il flauto da tempo sono divenuti veri personaggi della poesia orientale e occidentale, acquistando in tal modo una propria e specifica simbologia. Le due parole contrastanti che compaiono nel titolo del Trio – gioia e tristezza – simboleggiano in questo caso quelle "opposizioni binarie" necessarie alla struttura stessa delle opere di Gubajdulina.

Tali valori simbolici hanno permesso alla compositrice di adottare in questo lavoro un procedimento artistico destinato a stimolare la sua fantasia creativa in numerose opere a venire. La "gioia" viene simbolicamente unita all'arpeggio di una triade maggiore al registro acuto, la "tristezza", invece, a un moto per semitoni glissati. Secondo il nuovo procedimento, entrambe queste sfere contrastanti dovevano nascere *sulle medesime porzioni di corda dello strumento*, alternando l'articolazione da vibrato a flautato. Secondo le parole di Gubajdulina, «il gioioso e spensierato mondo dei flautati lo si avrà laddove ci si attenderà la maggiore espressività». Oltre che in *Giardino di gioia*, tale procedimento è stato adottato, nella sua accezione simbolica, nella Sonata *Gioisci*, in *Perception*, nella Sinfonia *Stimmen... Verstummen...*, nel *Quartetto n. 2.*

Giardino di gioia e di tristezza si apre con l'esposizione dell'immagine della tristezza. Il tema iniziale presenta una seconda minore al flauto, in una figurazione a trillo vicina espressivamente ai "sospiri", motivo che successivamente unisce la seconda ad un ampio balzo di sesta. Il sottofondo particolarmente ricco di espressione è costituito da glissando dell'arpa di carattere "plorante", che ricordano quasi uno strumento indiano. Emerge così un'immagine espressiva e coloristica che induce a ricordare le parole «un fiore sottoposto alla prova del dolore»:

Es. 42



L'immagine della gioia si annuncia con un luminoso quanto inatteso guizzo durante lo sviluppo dell'"immagine del dolore". Il procedimento simbolico-espressivo di cui si è parlato viene qui utilizzato in questo

modo: gli spostamenti cromatici del tema iniziale avvengono principalmente sulle note la-sol diesis; un re maggiore flautato viene pronunciato dalla viola sulla stessa porzione di corda: si-la-sol-fa diesis:

Es. 43

Giardino di gioia e di tristezza è organizzato in quella forma, tipica di Gubajdulina, incorniciata da una ripresa e da un motivo di ritornello. Quest'ultimo è rappresentato dalla melodia, ora del flauto ora della viola, con il passaggio dalla seconda minore alla sesta. Tale successione di note si ha inizialmente nel primo tema del flauto (v. es. 42), successivamente il ritornello compare in diversi punti della composizione (nn. 5, 11, 15, 17, 24, 41). Una nuova sezione formale, di grande portata, subentra all'esposizione delle due immagini di "tristezza" e "gioia", offrendosi all'ascoltatore in un pittoresco "spazio" pentatonico di grande raffinatezza timbrica (dopo n. 16). L'"arpa preparata" (suono soffocato da una particolare sordina) si unisce al tremolo flautato della viola – forse nel momento in cui «il loto si infiammò di musica»?

La parte centrale del lavoro presenta, dopo n. 27, un lungo assolo del flauto, strumento celebrato da molta poesia orientale, dopodiché, da n. 29, si ha un lungo episodio di carattere statico con un graduale sviluppo di sonorità impressionistiche costituite da diversi strati di "ostinato" combinati insieme. Tutti e tre gli strumenti suonano insieme, fino a giungere (n. 39) a una figurazione monoritmica. La melodia del ritornello (n. 41), alla viola, conduce alla ripresa-coda (n. 42), in cui ritornano i temi della "tristezza" e della "gioia". Essi, tuttavia, sono correlati in maniera diversa rispetto all'inizio. Se nella prima sezione del lavoro la "gioia" era sorta come repentina illuminazione, come impensabile abbandono della sfera del "dolore" e della "tristezza", nell'ultima sezione la "gioia" pare invece quasi abbandonarsi in strati sulla "tristezza" appena appena udibile. La ripresa-coda è satura di lampi flautati della triade in re maggiore della viola, che chiudono l'intero trio. Forse «il bianco giardino di nuovo tintinnò di sfaccettati diamanti»?

Ad opera conclusa possono essere letti *ad libitum* i versi di Tanzer. Nell'ispirazione della compositrice l'intervento della voce recitante non deve essere preannunciato e divenire così una sorpresa poetica per il pubblico. Dopo la raffinatissima musica orientale i versi in tedesco devono essere letti a bassa voce, in una particolare "tonalità" emozionale.

Giardino di gioia e di tristezza esige un orecchio oltremodo attento alle sue raffinatezze sonore e uno stato d'animo in qualche modo "preparato" precedentemente alla contemplazione meditativa. Il maggiore successo, infatti, tributato a quest'opera, non lo si ebbe durante una consueta esecuzione pubblica, bensì nel 1985 durante il Festival di musica da camera Musik aus Lockenhaus organizzato da Gidon Kremer. In quell'occasione non si trattò soltanto dell'alto livello interpretativo di musicisti di fama mondiale. Gli strumentisti suonarono per sé soli, coltivarono la musica come tale, e poterono così «sentire l'infinito in ogni fiore» (zen).

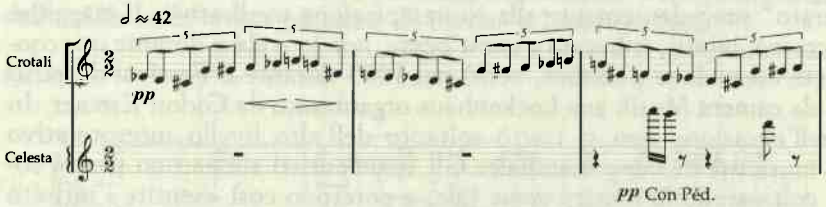
"Descensio"

Descensio, per tre tromboni, tre percussioni, pianoforte, arpa e celesta, del 1981, è un lavoro in un unico movimento dedicato a Pëtr Meščaninov (pianista sovietico, direttore d'orchestra e musicologo). L'opera fu commissionata dal Ministero della cultura francese e venne eseguita in prima assoluta a Parigi. L'ispirazione, in certa misura, è legata alla Pentecoste, alla discesa cioè dello Spirito Santo sugli Apostoli, festa celebrata sia dalla chiesa russo-ortodossa sia dal cristianesimo occidentale. L'episodio in sé del Nuovo Testamento, tuttavia, non ha né carattere programmatico né costituisce un soggetto interno all'opera di Sofija Gubajdulina. La compositrice si riferisce piuttosto all'idea astratta della discesa dello Spirito Santo. Altrettanto astrattamente simbolica è la "tre volte ripetuta trinità» dell'organico strumentale prescelto: tre tromboni, tre percussioni, tre strumenti diversi – pianoforte, arpa e celesta.

Formalmente, *Descensio* rappresenta una composizione musicale senza soluzione di continuità, con un ritornello e ripresa-coda che ripropone un materiale rielaborato e mutato. I ritornelli sono costituiti dalle cadenze dei vari strumenti senza indicazioni di tempo. Le sezioni principali dell'opera non sono che i gradini di un progressivo abbassamento del materiale musicale, dai fragili e delicati crotali e dalla celesta al registro acuto fino ai tromboni e ai timpani al registro grave. Nell'ispirazione della compositrice, all'abbassamento di registro devono corrispondere alle varie voci figurazioni melodiche discendenti, con un graduale ispessimento ponderale della tessitura e un incremento di durata delle note. Nel complesso, lo sviluppo dell'opera deve fornire l'effetto generale di un graduale avvicinamento.

Questi sono i principali stadi del processo formale di *Descensio*. La prima sezione (batt. 1) si apre con le delicate sonorità di crotali e celesta, con parte continua nei primi e discreta nella seconda; le loro figure ritmiche possono disporsi in una progressione regolare del tipo 1, 2, 3, 4, 5, 6 note, benché, nella realtà, esse vengano proposte in combinazioni ritmiche asimmetriche. A predominare sono i passaggi melodici discendenti:

Es. 44



La prima sezione si chiude con una breve cadenza degli strumenti e con una pausa generale (prima di n. 6). Sul modello di questo primo "gradino" vengono costruiti i successivi, con una tendenza però ben precisa – la riduzione progressiva della struttura portante, con tempo rigorosamente codificato, e l'aumento della cadenza senza indicazione di tempo:

n. 1,	strutt.	port.	27 batt.,	cad.	2 batt.,	pausa	gen.	1 b.
n. 6,	»	»	16 batt.,	»	aumentata,	»	»	1 b.
n. 11,	»	»	8 batt.,	»	4 batt.,	»	»	1 b.
n. 14,	»	»	2 batt.,	»	7 + 6 batt.,	»	»	1 b.

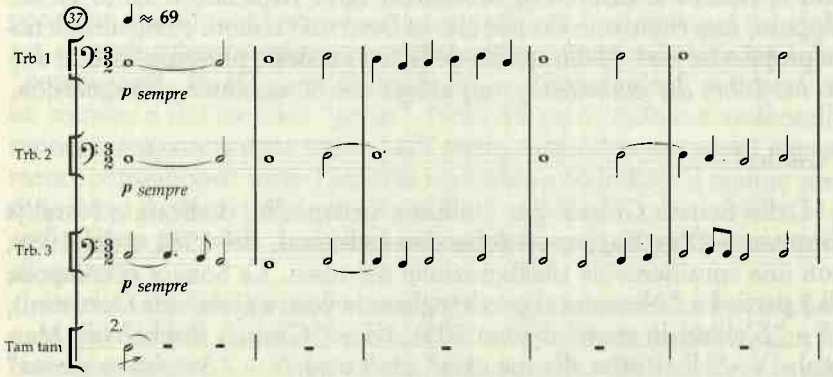
Si infittisce via via anche la sonorità timbrica: dopo gli incorporei crotali e celesta compaiono i ben più sonori vibrafono, marimba, arpa e, alla fine della grande cadenza degli strumenti, prima di n. 19, interviene il trombone. Ogni "gradino" iniziale della forma musicale è separato da pause significative e, in tal modo, rientrano nella struttura frammentaria del disegno generale.

Una nuova fase qualitativa nello sviluppo dell'opera si ha da n. 19. Dapprima pare comparire lo stesso materiale musicale, ma la parte principale è passata al pianoforte. Dopo 5 battute, tuttavia, allo strato sonoro si sovrappone la musica *forte* dei tre tromboni accompagnati dalla cassa. Ha inizio così la *descensio*, a cui partecipano tromboni, timpani, pianoforte e clavicembalo che suonano gradualmente in registri sempre più bassi. Questa sezione, da n. 19 fino alla pausa generale, è quella di maggiore continuità – 76 battute. Il terzetto dei tromboni intavola una struttura polifonica ma, entrando nella zona della cadenza senza indicazione di tempo, "abbandona" la linea discendente delle sue voci al terzetto di timpani, udibile da n. 24. Il tremolo dei timpani si avvicina sempre più al timbro dei tromboni in legato. Inoltre, grazie al registro grave e alla grande densità sonora (il terzetto di timpani suona una triade in sol maggiore), l'apparizione dei timpani sottolinea, all'interno della generale linea discendente di sviluppo, l'avvenuto raggiungimento del polo opposto. Tale nuova estremità viene raggiunta in tutti i parametri

musicali, compresi articolazione (tremolo anziché legato), timbro (timpani anziché crotali e celesta), tessitura (lunghi e densi accordi anziché fragile linea melodica e puntillismo), registro (il più grave anziché il più acuto), dinamica (*fortissimo* in contrasto con il *pianissimo* iniziale) e intervalli (triade maggiore contrapposta ai semitoni iniziali).

Lo sviluppo dell'opera, tuttavia, ha raggiunto soltanto il proprio centro. Dopo il ritornello-cadenza di arpa e pianoforte in tutti i registri dei due strumenti (n. 35), si leva il sommesso canto dei tre tromboni accompagnati da solenni colpi di tam-tam e di piatti (n. 37). La musica è intenzionalmente arcaicizzata e stilizzata su un modello generale di polifonia liturgica:

Es. 45



Morbidi passaggi diatonici sui tasti bianchi, intonazioni tranquille e sommesse e un'atmosfera di pace e adorazione esprimono simbolicamente, in un culmine a voce trattenuta, la discesa dello Spirito Santo. Affinché la rivelazione della Pentecoste penetri emotivamente nell'ascoltatore, il canto a tre voci dei tromboni è piuttosto durevole, per 50 battute. Si ha così una limpida continuità, poiché le 50 battute del "coro" dei tromboni non vengono interrotte da una sola pausa.

All'interno della composizione acquista particolare importanza che il canto a tre voci dei tromboni sia accompagnato dal puntillismo di arpa e pianoforte che intervengono con guizzi di luce. Questo strato sonoro di accompagnamento, entrando in contrasto con il "coro" ininterrotto e monoregistrico dei tromboni grazie al suo carattere frammentario e a una certa dispersione registrica, riprende di fatto la tessitura iniziale, affidata allora alla celesta. E allorquando il "coro" dei tromboni vie-

ne ad esaurirsi, sopravvive soltanto questo strato di accompagnamento, fatto di guizzi, lampi, punti isolati, insieme con i colpi solenni di tamtam e piatti (n. 44 b. 2).

Nella sezione successiva (n. 44 b. 2) il puntillismo della tessitura coinvolge l'intero diapason strumentale. La ripresa timbrica ripropone i crotali (n. 49) e l'ultima nota della celesta – un acuto do4 – rappresenta anche l'ultimo punto raggiunto nel sistema di altezze sonore.

Il lavoro di Gubajdulina *Descensio*, con la sua fondamentale idea della discesa, è in netto contrasto con la generale tendenza delle forme musicali di procedere dal basso verso l'alto. Avendo rilevato proprio tale peculiarità, Edison Denisov, collega di Sofija Gubajdulina, ha chiesto alla compositrice la ragione di tale "discesa", allorquando tutti compongono momenti di "ascesa". Effettivamente, se ricordiamo, ad esempio, il *Lohengrin*, la sua discesa sulla terra si conclude comunque con la risalita al castello di Monsalvat dove risplende il santo Graal. Eppure, non riteniamo casuale che in *Descensio* risuoni come ultima nota proprio un do4. Nello spirito della sua musica è presente, com'è detto nel *Libro dei mutamenti*, «un'ascesa che si nasconde allo sguardo».

"Gioisci"

Della Sonata *Gioisci*, per violino e violoncello, dedicata a Natal'ja Gutman e Oleg Kagan, esistono due redazioni, del 1981 e del 1988, con una considerevole rielaborazione del testo. La Sonata si compone di 5 parti: I – "Nessuno vi potrà togliere la vostra gioia" (da Giovanni); II – "S'allieti in cuor" (Salmo 105); III – "Gioisci, Rabbi" (da Matteo); IV – "E ritorna alla tua casa" (da Luca); V – "Ascolta te stesso" (Gubajdulina ha tratto quasi tutte le citazioni dalle lettere del filosofo ucraino del XVIII secolo Grigorij Skovoroda all'amico V. Zemborskij). Natal'ja Gutman e Oleg Kagan sono stati i primi esecutori della Sonata, ma nel 1990 Oleg Kagan è scomparso. La vita concertistica di questa Sonata per due strumenti è continuata grazie a molti interpreti, soprattutto a Gidon Kremer, che l'ha inclusa nel programma di Musik aus Lockenhaus e l'ha inoltre ripresentata a Mosca.

Nell'ispirazione di Gubajdulina la Sonata *Gioisci* assume i contorni di una messa strumentale: I parte – Kyrie; II – Gloria; III – Credo; IV – Agnus Dei; V – Gratias. L'interesse di Gubajdulina per la creazione di una sonata-messa è cresciuto con la scoperta della contrapposizione simbolica tra *vibratio* e *flautatio*, come tra "qui" e "là". Nell'idea ispiratrice della Sonata il mondo celeste, associato al flautato aereo, incorporeo e misterioso, compare attraverso microscopici movimenti sulla corda. Nella visione artistica di Gubajdulina, non occorre salire sulla vetta dell'Elbrus, non occorre fuggire in un mondo ultraterreno, basta un minimo cambiamento nel proprio orizzonte.

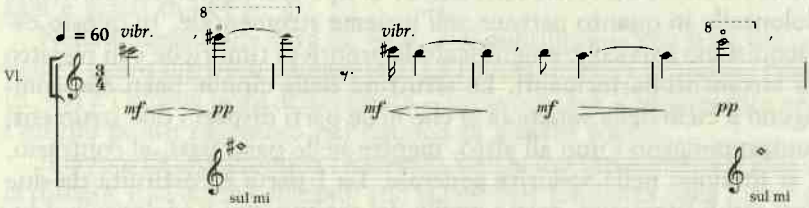
Un secondo aspetto dell'idea ispiratrice non è legato al modo di produzione del suono bensì alla correlazione di tipo drammaturgico tra violino e violoncello in quanto partner nell'insieme strumentale. In questo caso, acquistano particolare significato le proprietà timbriche e di registro degli strumenti-partecipanti. La struttura delle cinque parti che compongono il ciclo della sonata fa sì che nelle parti dispari i due strumenti si contrappongano l'uno all'altro, mentre nelle parti pari, al contrario, essi si fondono nella sonorità generale. La I parte è costituita da due grandi assoli successivi, prima quello del violino, poi il violoncello (durante l'assolo del violoncello il violino può *ad libitum* suonare un flautato conclusivo). Il finale della I parte è uguale per entrambi gli strumenti. Nella II parte le note di violino e violoncello si fondono nel flusso generale di rapidi passaggi cromatici, benché verso la fine il violoncello venga ad isolarsi eseguendo suoni flautati. L'inizio della III parte ripropone due grandi momenti solistici, prima del violoncello e poi del violino, ai quali subentra successivamente un contrastato dialogo tra i due "personaggi". La III parte si conclude con l'unione degli strumenti in un comune e drammatico "gesto". Nella IV parte violino e violoncello suonano armonicamente uniti. La V parte vede i due strumenti nuovamente contrapposti sotto l'aspetto registrico e melodico: il violino procede verso il proprio registro più acuto, il violoncello, al contrario, verso il registro più grave. L'ultima battuta dell'opera riporta i due strumenti all'unisono.

Poiché Gubajdulina, nelle sue posizioni teoriche e nonostante le ben note innovazioni da lei apportate nella composizione musicale, non ha mai abbandonato il concetto della forma-sonata, ella considera le cinque parti della sua "messa strumentale" analogamente a un allegro di sonata, nel quale alla I e alla II parte è affidato il ruolo di esposizione (il tema principale è dato dall'alternarsi di vibrato e flautato all'inizio della I parte e alla fine della II; il secondo tema è dato invece dal moto cromatico nella seconda metà della I parte e nella sezione centrale della II), alla III parte il ruolo di elaborazione tematica; alla IV parte quello di intermezzo e alla V il ruolo di ripresa tematica.

All'interno della struttura formale viene data grande importanza a una lineare organizzazione sonora di registro. Da un'estremità all'altra del lavoro, lo spazio sonoro è tratteggiato da linee melodiche scaliformi ben visibili e di una certa durata che, data la generale contrapposizione tra "qui" e "là", acquistano un significato simbolico che riproduce, a nuovi livelli, la semantica delle figure ritmico-musicali di anabasi e catabasi tipiche della musica tra il XVI e il XVIII secolo.

La I parte, "Nessuno vi potrà togliere la vostra gioia" (Kyrie), si apre con il tema principale, in cui al suono vibrato fa seguito il flautato, entrambi prodotti nello stesso punto della corda - do diesis2:

Es. 46



Il perno melodico interno del tema principale è rappresentato da un moto diatonico lungo la scala, interrotto da suoni che s'involano repentini verso una sfera semantica irreale. In questo modo, in una semplice melodia monodica, grazie a un elementare flautato, viene a comporsi il quadro di due mondi distinti, di un'esistenza terrena, "qui", e di una ultraterrena.

Il secondo tema, al violoncello, contrappone un'espressività di carattere ben diverso, densa di tensioni, sforzi, passionale. La sua melodia s'invola subito verso l'alto, lungo spinosi microcromatismi e cromatismi, da un pungente ricochet a un inquieto e pulsante trillo.

Il finale della I parte preannuncia l'epilogo dell'intero ciclo, poiché, nella comune risonanza dei due strumenti, il dissonante *vibrato* (do-si) cede il passo alla consonanza dei flautati (mi-si).

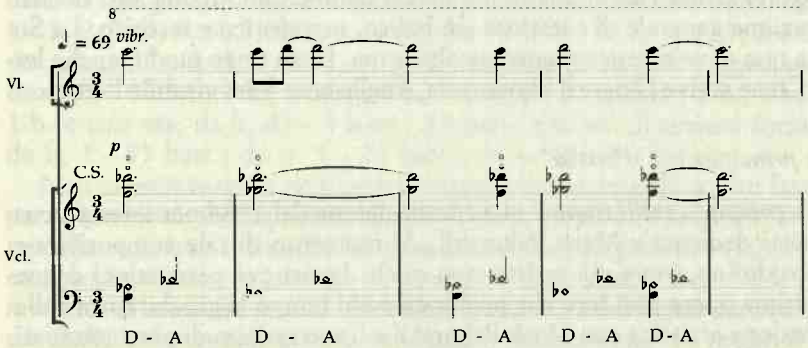
La III parte, "S'allieti in cuor" (Gloria), basata su un mobilissimo e vivace turbinio delle voci di violino e violoncello, trasforma il tema cromatico del violoncello della I parte. Come scrisse Grigorij Skovoroda «l'anima è *mobile perpetuum*»[38]. Nella coda, la II parte si accosta nuovamente al tema principale del ciclo. Nella nuova stratificazione delle voci strumentali il violino continua il *perpetuum mobile*, mentre il violoncello dà vita all'alternarsi di sonori vibrato altamente espressivi e flautati lungo le note della triade maggiore la-do diesis-mi.

La III parte, "Gioisci, Rabbi" (Credo), con forti analogie con l'elaborazione tematica della forma-sonata, presenta una complessa struttura di grande solidità, con un'estrema tensione psicologica tra le due parti soliste. Il tema dei flautati e il tema cromatico si uniscono dialetticamete in voci che, ora alternandosi ora contemporaneamente, sono in forte contrasto. Fortemente espressivo è il lungo e tormentoso dialogo tra violino e violoncello che si svolge a partire da n. 18 fino al culmine finale della sezione. L'intensa parte violinistica dà vita a uno sviluppo di eterogenei cromatismi, quella del violoncello ripropone il tema principale dei flautati, questa volta, però, con un moto ascendente in un enorme diapason spaziale, come una grandiosa anabasi.

La IV parte, "E ritorna alla tua casa", rappresenta una sorta di intermezzo dal punto di vista della forma-sonata e, nel contempo, l'Agnus

Dei di una messa. È questa la parte lenta del ciclo, con una morbida concordanza di voci strumentali. In Grigorij Skovoroda la citazione riportata nel titolo della IV parte è accompagnata dalle frasi «Il regno di Dio è dentro di noi» e «Detergi prima l'interno del bicchiere». La IV parte si basa su una tessitura insolita in Gubajdulina: una melodia sorretta armonicamente. Nella sfera dell'espressione tale momento raggiunge un particolare effetto, tanto che la musica pare illuminarsi dal suo interno. Le voci di entrambi gli strumenti salgono al registro più acuto: il violino, all'estremo del proprio diapason, suona vibrato, mentre il violoncello ne completa armonicamente la parte con flautati a due note:

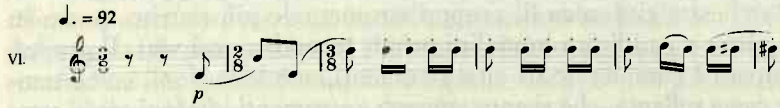
Es. 47



Da questa sfera empirea la sonorità discende gradualmente all'unisono dei due strumenti, raggiunto al registro mediano sulla nota re (cioè una lunga catabasi), creando successivamente il recitativo strumentale conclusivo.

La V parte "Ascolta te stesso" (Gratias) si apre come il tipico finale di un ciclo strumentale, con una ripresa che pare tirare le somme dello sviluppo tematico dell'opera. Il tema principale (al violino) viene recitato con grande mobilità:

Es. 48



Dal punto di vista drammaturgico la V parte offre la risposta alla III parte. Se in quest'ultima, infatti, gli strumenti erano costretti in un duro confronto, qui essi vengono pacificamente a completarsi reciprocamente. Al lungo disegno ascendente la parte del violoncello risponde nel finale con un lungo moto di segno opposto, dall'alto in basso. Nella coda del finale (n. 24) si riflette il primo tema, quello principale, della Sonata, con l'alternanza tra vibrato e flautati. Nelle ultime battute avviene l'ultima trasmutazione simbolica, in cui i suoni dei due strumenti passano dal "qui" al "là": le due note fortemente dissonanti re-do diesis, eseguite *col legno ricochet* lasciano il posto a una terza consonante di flautati e, nel suo complesso, la Sonata *Gioisci* si chiude con un luminoso accordo "celeste" di flautati in fa diesis maggiore.

Nella Sonata i pregnanti pensieri filosofici-religiosi di Gubajdulina vengono affidati ai raffinatissimi mezzi strumentali, in una loro riconsiderazione generale di carattere simbolico, metaforico e retorico. La Sonata non deve essere soltanto ascoltata ma, in un certo modo, anche letta. Come scrive Grigorij Skovoroda, «nelle cose è ravvisabile l'eterno».

"In principio era il ritmo"

In principio era il ritmo è una composizione del 1984 per sette percussionisti dedicata a Mark Pekarskij. Al momento di tale composizione, Gubajdulina aveva già scritto non pochi lavori per percussioni e quest'ultima opera non fece che prolungare nel tempo la già duratura collaborazione artistica con Mark Pekarskij e il suo gruppo di percussionisti. Questo lavoro, dal "creativo" titolo *In principio era il ritmo*, è stata la prima creazione che la compositrice ha mantenuto rigorosamene nei limiti del sistema ritmico basato sulla serie di Fibonacci. Gubajdulina aveva già utilizzato tale sistema in *Perception*, composto un anno prima, e ha mantenuto questa idea strutturale in tutte le opere degli anni Ottanta, comprese quelle più importanti come *Quasi hoquetus*, *Omaggio a Marina Cvetaeva*, la Sinfonia *Stimmen... Verstummen...*, i *Quartetti n. 2* e *n. 3* per archi, il *Trio* per archi e altri lavori ancora. Nel campo dell'espressione sonora la compositrice ha dato ulteriore sviluppo agli accorgimenti artistici di opere precedenti, in particolare l'accostamento funzionale dei timpani all'orchestra d'archi, già presente nell'*Ora dell'anima*.

La scelta strumentale in lavori per percussioni è di regola individuale. Nel caso di *In principio era il ritmo* tale scelta appare straordinaria nell'uso di ben sette timpani. Il gruppo di timpani viene suddiviso in due sottogruppi di 3 e 4 strumenti, il che ricorda il gruppo degli archi in un'orchestra sinfonica (il gruppo strumentale più nutrito, posto in primo piano e suddiviso in violini primi, secondi e così via). Il gruppo dei timpani è completato da altri strumenti membranofoni, come tamburo e cassa rullante, che si antepongono a strumenti idiofoni come cam-

panelli, marimba, *temple-blocks*. Suonando la marimba, inoltre, gli esecutori devono indossare braccialetti di campanellini tintinnanti.

È tipico della musica per percussioni che i principali parametri del linguaggio musicale siano il ritmo e l'articolazione timbrica. Entrambi questi parametri vengono organizzati da Gubajdulina su una rigorosa base funzionale che coinvolge tutti gli aspetti e tutti i maggiori livelli della composizione.

L'organizzazione ritmica di questo lavoro di 12 minuti poggia sulle proporzioni della serie di Fibonacci, cioè sulla sequenza 1, 1, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89... Della sezione aurea vengono utilizzate sia le lunghe serie di progressione sia le correlazioni tra nuclei isolati. Nella struttura del lavoro esse sono presenti a livelli sia di figurazioni ritmiche, sia di battute raggruppate, sia di sezioni formali interne all'opera. Sulla base di tale principio ecco alcuni esempi di figurazioni ritmiche: da b. 1 - 1, 2, 3, 5, 8, 5, 3, 2, 1, 1 e così via; da b. 5 - 8, 5, 3, 5, 3, 2 e così via; da n. 17 - 8, 5, 3, 8, 5, 3, 2 ecc. Esempi di battute raggruppate: da n. 25 - 8 batt., 1 b., 5 batt., 1 b., 5 batt., 1 b., 2 batt., 1 b., 2 batt., 1 b. e così via; da b. 47 - 5 batt., 13 batt. Esempi di sezioni formali: da b. 1 - 55 batt.; da n. 5 - 21 batt.; da n. 30 - 89 batt.

Nell'organizzazione dell'aspetto ritmico-temporale di questo lavoro per percussioni, Gubajdulina non si affida soltanto alle proprietà interne della serie scelta, considerate consonanti. La compositrice elabora un complesso sistema funzionale di corrispondenze timbriche, che le permettono di costruire grandi blocchi di forme musicali legate da una forma di dipendenza dialettico-contrastante. Solitamente, nei propri lavori, Gubajdulina si limita alle "opposizioni binarie". In questo lavoro, invece, ella ricorre a una triade di funzioni, affini, nel pensiero della compositrice, alla famosa triade dell'armonia classica: tonica-dominante-sottodominante. In qualità di dominante (D) ella considera le correlazioni ritmiche (nel senso stretto del termine); come sottodominante (S) abbiamo le correlazioni aleatorie e, come tonica (T), quelle metriche. Le correlazioni ritmiche sono figurazioni ritmiche nelle proporzioni dei numeri di Fibonacci di cui si sono già riportati alcuni esempi. Le correlazioni aleatorie sorgono all'interno delle varie costruzioni senza indicazioni di tempo e lunghezza di battuta. Dalla partitura risulta evidente che Gubajdulina organizza anche tali sezioni formali secondo le proporzioni di Fibonacci. Ad esempio, nella costruzione aleatoria da n. 10 è disposto il breve motivo 21 separato ogni volta dagli altri con una pausa, mentre nella costruzione da n. 49 una musica aleatoria di campanelli si inserisce nella battuta 21 dell'accompagnamento di marimba. Le correlazioni metriche, tuttavia, sono l'unico strato musicale in cui Gubajdulina evita le proporzioni di Fibonacci. Ad esempio, da n. 1, 6, 12 le costruzioni hanno una durata di 26 battute; da n. 23, 45 durano 16 battute. Tali costruzioni vengono a basarsi su una formula ritmica soggetta

allo sviluppo di variazioni. La formula ritmica costituisce il centro di gravità ritmica dell'opera, analogamente alla tonica nel sistema tonale classico.

Nell'organizzazione di un lavoro per percussioni acquista grande importanza l'opposizione funzionale tra frammentarietà e continuità, opposizione che noi riportiamo al "parametro d'espressione". Sotto tale aspetto, il lavoro si presenta tripartito: dall'iniziale discrezione frammentaria a un accumulo sempre maggiore di continuità nella parte centrale (emerge infatti un grande periodo centrale di 89 batt. che da n. 30 giunge all'acme in n. 49), per ritornare al carattere discreto-frammentario nella dispersione conclusiva del tessuto musicale.

L'idea artistica principale, alla base di tutto lo sviluppo dell'opera, è ancora una volta connessa ad un procedimento del "parametro d'espressione", intendiamo cioè il contrasto tra modi diversi di riproduzione del suono. Per Gubajdulina, nell'esecuzione musicale vuoi su strumenti ad arco vuoi su percussioni, è oltremodo importante il momento dell'immediato contatto della mano del musicista con lo strumento. Così come la compositrice ha ampliato considerevolmente, come principio stesso, l'uso del pizzicato negli archi, con differenti gradazioni, allo stesso modo ha attribuito grande significato alla produzione del suono su percussioni *con le mani*. Gran parte di *In principio era il ritmo*, dal suo stesso incipit, viene eseguita dalle dita sulla membrana dei sette timpani. Soltanto quando la tensione giunge al culmine (n. 49) interviene uno spostamento che conduce all'uso delle bacchette fino alla fine della forma musicale. Con l'esecuzione della parte dei timpani *con le mani*, *con le dita*, *con l'unghia*, procedimenti che si susseguono nell'opera di pari passo al graduale accumulo di continuità nella tessitura, si ha anche una crescente intensificazione della sonorità, con relativo rafforzamento espressivo. Il massimo inasprimento del suono dei vari strumenti si ha allorquando i timpani intonano un canto "corale". In n. 48 il gruppo di quattro timpani inizia a utilizzare un glissando lungo, assai vicino a una sorta di emissione vocale. Proprio in seguito a tale momento di melodicità cantabile avviene lo spostamento drammaturgico, con l'ingresso di strumenti propriamente melodici come campanelli e marimba. È in questo punto che all'esecuzione *con le dita* si sostituiscono le bacchette (culmine di n. 49).

Questa composizione di Gubajdulina comprende altresì i tratti del concerto grosso, grazie al susseguirsi di momenti contrastanti tra il "solo" e il "tutti". Nella prima delle tre grandi sezioni (fino al lungo e monolitico episodio centrale di 89 battute) si ha un frequente raffronto tra il primo timpano solista e il "coro" strumentale degli altri tre o quattro timpani. Le parti dei partecipanti al "concerto", tra l'altro, sono a loro volta in reciproco contrasto di funzioni ritmiche: l'assolo è basato sulle proporzioni ritmiche dei numeri di Fibonacci (D, S - b. 1, n. 5, 10, 11,

16, 17, 20, 22); il "coro" si basa invece sul principio metrico (T - formula ritmica ben definita e netta, n. 1, 6, 12, 23). Dopo l'episodio centrale, il principio formale del *concerto grosso* riappare in n. 45 (fino alla frattura formale di cui si è detto), per poi ritornare ancora una volta, modificato e rinnovato, nella ripresa (n. 53). Qui il primo timpano solista deve confrontarsi con il gruppo melodico di campanelli e marimba, mentre ai colpi sommessi *legno* si antepone l'incremento dinamico dell'insieme composto da strumenti membranofoni e idiofoni. In qualità di "tonica ritmica" risolutiva viene utilizzato un moto uniforme e lineare di tutte le voci allo stesso tempo, derivato da sezioni note della successione di Fibonacci: 21 + 13 quarti (culmine generale).

L'opera *In principio era il ritmo* è di grande complessità e include molteplici momenti codificati. Rispetto a timbro e suono l'autore ha creato, nell'ambito di un complesso di percussioni, un certo modello di orchestra sinfonica con i timpani "facenti funzione" di archi. Allo stesso tempo, è stata utilizzata la forma musicale presinfonica del concerto grosso. Le "terrazze" formali che reggono il lavoro sono state differenziate attraverso contrasti funzionali, non soltanto nella scelta strumentale ma anche nella ritmica (D, S, T). Nel "parametro d'espressione" viene tracciata una precisa logica drammaturgica. L'insieme di percussioni, tradizionalmente tipico dell'Oriente, accoglie e comprende tutti i valori semantici della cultura melodica e armonica dell'Occidente. Il sistema ritmico basato sui numeri di Fibonacci abbraccia l'intera opera: «Tutto l'essere è numeri o da essi proviene», affermava Leucippo nella notte dei tempi. Norbert Wiener, già nel XX secolo, diceva a sua volta che «la matematica è una delle forme dell'arte».

"Quasi hoquetus"

Il Trio *Quasi hoquetus*, per viola, fagotto e pianoforte, fu composto nel 1984 e dedicato a Michail Tolpygo, Valerij Popov e Aleksandr Bakhčev. Il lavoro prevede anche una variante dell'insieme strumentale e la partitura autografa indica che, con le necessarie modifiche, la parte del fagotto può essere sostituita da violoncello. Fu Aleksandr Bakhčev a invitare Gubajdulina a comporre il Trio per una serata di musica cameristica. Nel gruppo dei primi esecutori entrò in seguito l'insigne violista sovietico Michail Tolpygo.

Il titolo dato al Trio – *Quasi hoquetus* –, indicante la presenza di pause, simboleggia sia l'idea centrale del lavoro, sia un aspetto ben preciso della creatività di Gubajdulina negli anni Ottanta, sia uno dei momenti di maggiore espressività del linguaggio musicale tra gli anni Cinquanta e Ottanta. Volendo iniziare proprio da quest'ultimo momento, si dovrà constatare che lo stile dell'avanguardia, tra gli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, è stato legato in particolare a un tipo di tessitura

discreta e a un largo e significativo impiego delle pause. In tal senso, enorme è stata l'influenza esercitata dalle composizioni di Anton Webern, che colpiscono per la densità psicologica delle pause e per la luminescenza sonora e timbrica che si diffonde sul loro sfondo. Parallelamente a tale tessitura, caratterizzata da pause e puntillismo, si crearono via via le logiche corrispondenze tra esposizione discreta e continua del materiale musicale. Opera di svolta in tal senso fu *Kontra-Punkte* di Karlheinz Stockhausen, la cui base strutturale è il passaggio da un tessuto orchestrale sminuzzato e puntillistico a uno continuo e denso di eventi. Il contrasto tra elemento discreto ed elemento continuo, sia orizzontale sia verticale, è stato largamente utilizzato dai compositori delle più diverse scuole nazionali della seconda metà del XX secolo: polacca, ceca, romena, sovietica, italiana, ecc. L'idea del suono attorniato dal silenzio ha sempre affascinato, ricorderemo in particolare il quartetto per archi *Fragmente-Stille, an Diotima* di Luigi Nono (1980).

Fin dagli anni Settanta, Gubajdulina ha avvertito le potenzialità architettoniche offerte al materiale musicale dal confronto tra strutture senza pause e strutture con pause. Nella *Musica* per clavicembalo e percussioni del 1972, ad esempio, la I parte era discreta, la seconda continua. In *Quattro*, del 1974, lo sviluppo procedeva da isolati suoni puntiformi a strutture musicali durevoli. Negli anni Ottanta, la compositrice ha adottato tale contrasto in *Descensio* (1981), nel lavoro *In principio era il ritmo* (1984), in *Quasi hoquetus* (1984) e nella Sinfonia *Stimmen... Verstummen...*

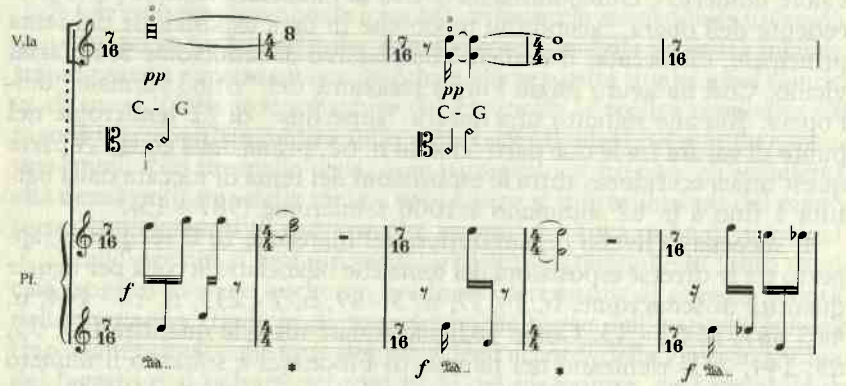
Il Trio *Quasi hoquetus*, oltre al procedimento delle pause, è organizzato secondo il sistema ritmico basato sui numeri di Fibonacci. Il Trio, scritto lo stesso anno di *In principio era il ritmo*, appartiene al momento di più intense ricerche della compositrice in tale ambito ritmico.

Come sempre, l'opera di Gubajdulina poggia su una precisa logica drammaturgica. In *Quasi hoquetus* la linea dello sviluppo drammaturgico non procede verso il decremento di un accumulo di tensione musicale ed emotiva, bensì va dalla sonorità luminosa e frastagliata dell'inizio a un aumento di densità psicologica nel finale. È interessante notare che, nel processo di creazione dell'opera, Gubajdulina si rivolse innanzitutto al momento logico-drammaturgico conclusivo: dapprima venne composta la coda, con il suo culmine emotivo, poi venne risolto il problema di equilibrarla alla parte precedente del lavoro.

Vorremmo ancora sottolineare il significato della parola "quasi" che compare nel titolo. A questo scopo occorre notare una precisa caratteristica nell'esposizione del tema principale, di toccata (es. 49).

La tessitura discreta dell'*hoquetus* non è assoluta: i silenzi nelle frasi del pianoforte sono spezzati dai sommessi armonici della viola, appena appena udibili. Tra le voci dell'insieme strumentale si ha così un effetto stereofonico. Grazie a questo sfondo sonoro, il colorito di *Quasi hoque-*

Es. 49



tus è reso più morbido e, nel contempo, più complesso di quanto non fosse invece in *Quattro*, per ottoni, o in *In principio era il ritmo* per percussioni. L'effetto di un' "ombra sonora" nelle profondità della forma musicale è stato in seguito utilizzato da Gubajdulina nella Sinfonia *Stimmen... Verstummen*, nell'acme della III parte, al fine di raggiungere una maggiore sonorità degli ottoni nell'episodio delle "trombe degli angeli".

Il Trio *Quasi hoquetus* appartiene alle opere di Gubajdulina in cui è maggiormente e rigorosamente applicato un calcolo razionale. La compositrice ha dovuto in questo caso portare a termine un immane "lavoro numerico" al fine di armonizzare il materiale musicale con l'intera composizione in sé. Nell'interpretazione di Gubajdulina, il materiale presenta essenzialmente una fisionomia sonora (rientra cioè nel "parametro d'espressione"), benché in esso abbiano grande spazio le triadi. Queste ultime, tuttavia, non giungono dalla tradizionale tonalità maggiore-minore, bensì paiono scendere "dal cielo", da armonici flautati. La fisionomia sonora, secondo Gubajdulina, esige un'organizzazione temporale particolarmente precisa all'interno del "ritmo formale" portante, fino ad esserne il sistema funzionale, con correlazioni del tipo tonica-dominante. Il tempo di durata dell'opera, inoltre, viene così ad essere interpretato come un'entità spaziale in cui è scandito sia il ritmo generale della creazione sia il ritmo vero e proprio.

Il ritmo generale, il "ritmo della forma" di *Quasi hoquetus* è calcolato dalla compositrice fin nei minimi dettagli. Nella stesura della coda, con il suo momento culminante da n. 63, la compositrice ha deciso di conta-

re il numero complessivo, pari a 1008 (987 + 21), delle semicrome che rimbombano al pianoforte in un'ininterrotta cascata. Partendo da tale valore numerico, Gubajdulina ha deciso di bilanciare tutta la parte precedente dell'opera, facendo in modo che in ogni esposizione del tema principale, di toccata, il numero complessivo di semicrome fosse assai vicino. Così ha avuto inizio l'organizzazione del "ritmo formale" dell'opera. Rimane soltanto una durata "superflua" di 21 semicrome nel punto di sutura tra le due parti (cioè in n. 62, prima della coda). A parte quest'unica eccezione, tutte le esposizioni del tema di toccata dalla battuta 1 fino a n. 62 sommano a 1000 semicrome (987 + 13).

Il successivo livello organizzativo del materiale fu il reciproco rapporto tra le diverse esposizioni del tema che bilanciano la coda per uguale quantità di semicrome: b. 1 - 55, n. 3 - 89, b. 7 - 233, n. 18 - 144, n. 44 - 487, n. 61 - 13. Come vediamo, quasi tutte le quantità (13, 55, 89, 144, 233) rientrano nei numeri di Fibonacci e soltanto il numero 487, come del resto 1008, ne resta escluso.

A un livello inferiore – quello di motivi e frasi musicali – tutto viene regolato soltanto sulla base delle proporzioni di Fibonacci: b. 1 - 5, 3, 13, 34 (= 55); n. 3 - 5, 8, 21, 55 (= 89); n. 7 - 5, 8, 21, 55, 55, 89 (= 233; anziché 89, la partitura presenta 86, ma in Gubajdulina tali anomalie possono anche verificarsi); n. 18 - 8, 13, 21, 13, 34, 55 (= 144); n. 44 - 152, 2, 8, 3, 21, 55, 8, 5, 144, 8, 13, 13, 21, 34 (= 487); n. 61 - 13; n. 62 - 21. A livello di motivi e frasi musicali i numeri di Fibonacci interessano tutti gli elementi della tessitura musicale, dai segmenti di intermezzo alle voci secondarie.

Lo spazio di *Quasi hoquetus* è regolato interamente dalle correlazioni funzionali di ritmo e di tessitura di tutte le sezioni della forma musicale. Quest'ultima si presenta come un rondò in sette parti, con un momento culminante prima dell'ultimo episodio (n. 59). La struttura della forma è: ritornello - b. 1; I episodio - n. 14; ritornello - n. 18; II episodio - n. 28; ritornello - n. 44; III episodio - n. 60; ritornello-coda - n. 63. Nello sviluppo complessivo della forma si ha un passaggio di tessitura e ritmo da discreti a continui, cioè, all'interno del "parametro d'espressione" di Gubajdulina, si ha un passaggio dalla "dissonanza espressiva" alla "consonanza". Partecipa a tale processo formale il contrasto tra ritornelli ed episodi. Tutti i ritornelli, fatta eccezione per l'ultimo, sono discreti. Tutti gli episodi sono, fondamentalmente, continui. Abbiamo detto "fondamentalmente" a proposito del primo episodio (n. 14), che racchiude al suo inizio motivi di *hoquetus*, cioè con pause. Nelle quattro esposizioni, il ritornello evolve da una struttura massimamente discreta all'assoluta continuità. La prima esposizione del tema comprende tre frasi con un progressivo incremento nella durata di ciascun motivo conclusivo (34 - 55 - 89). Nella terza esposizione del ritornello si hanno campi di continuità ancor maggiore: 152, 144. La quarta e ultima espo-

sizione del ritornello-coda raggiunge appunto il numero di 1008. Nel suo sviluppo generale, quindi, la forma di *Quasi hoquetus* procede verso una "consonanza" di ritmo e di tessitura.

A tale sviluppo funzionale in senso orizzontale corrisponde un analogo sviluppo in senso verticale, con un moto che dalla tessitura iniziale, frammentaria e meno sonora, conduce alla tessitura finale, assai più ricca di suoni. Nelle prime battute del ritornello la replica monodica del pianoforte pare illanguidire sullo sfondo dei flautati della viola appena percepibili. Nel ritornello-coda, a cui partecipano tutti e tre gli strumenti, alla densa polifonia della viola e del fagotto si unisce il basso del pianoforte, con elementi di toccata, che genera una fitta nube di armonici.

Parallelamente al moto in senso orizzontale (tempo) e in senso verticale (spazio) avviene anche un graduale incremento di energia sonora: dalla sommessa triade in do maggiore nelle pause dell'*hoquetus* iniziale fino alla tensione delle note doppie e degli accordi della viola, al frullato del fagotto e al pulsare dei toni bassi del pianoforte, così instabile da trasformare la "consonanza" esterna in una "dissonanza" interna.

Tale mutamento di energia è anche il cammino drammaturgico percorso dal brano. Pur con tutta la sua razionalità numerica, la musica di *Quasi hoquetus* è ricca di emozionalità e all'orecchio dell'ascoltatore si rivela il quadro della sua graduale evoluzione affettiva: dall'assenza di tensione a una tensione ormai irrisolvibile.

Come ogni lavoro di Gubajdulina, anche *Quasi hoquetus* racchiude numerose scoperte nella sfera dell'espressività sonora, in modo particolare nel trattamento della parte pianistica. A cominciare da *Introitus* e dalla collaborazione con Aleksandr Bakhčev, Gubajdulina si è particolarmente interessata al momento "verticale" del suono pianistico, agli effetti armonici e alle possibilità strutturali offerte da questa raffinata sfera sonora. All'inizio di *Quasi hoquetus* Gubajdulina riesce a fondere gli armonici acuti del pianoforte con gli armonici della viola. Nella cadenza solistica del pianoforte (n. 61), che precede la coda, la compositrice ha saputo stupendamente calcolare il misterioso effetto di "autocombustione" degli armonici durante un enorme cluster muto (che comprende metà della tastiera) e gli accordi staccati del basso.

Quasi hoquetus riconduce un'ennesima volta al problematico rapporto tra razionalità e spontaneità nell'arte della compositrice. Allorquando la stessa Gubajdulina soppesa entrambi tali elementi nel processo di composizione, ella giunge alla conclusione che il lavoro risulta migliore se nella musica esiste preliminarmente un "soggetto" dato. Per quanto concerne i numeri di Fibonacci, a lei tanto cari, Gubajdulina avverte con assoluta precisione lo "spazio orizzontale" della propria opera e le correlazioni tra i vari segmenti temporali e gli elementi del "ritmo formale" le appaiono come un' "armonia" sui generis. Secondo Gubajdulina «i numeri hanno un suono che concretizzano nella musica». E dopo

questo preliminare calcolo ingegneristico al flusso musicale viene tolta ogni catena emotiva.

Per molti secoli la musica europea si è trovata in stretto legame con la matematica (dai pitagorici a Zarlino e con una straordinaria vampata nel XX secolo). Il problema dei reciproci rapporti tra arte e scienza furono oggetto di riflessioni da ambo le parti interessate. Valerij Brjusov, scrittore russo degli inizi del XX secolo, scrisse: «[...] agli antichi era ignoto qualsiasi conflitto tra scienza e arte. Nel girotondo delle nove muse, Erato, protettrice dell'elegia, procedeva accanto a Clio, musa della storia, e Polimnia, sovrana della lirica, teneva per mano Urania, dea dell'astronomia». Secondo le parole di Albert Einstein, «la vera scienza e la vera musica esigono il medesimo tipo di processo intellettuale».

"Quartetto n. 2 per archi"

Il *Quartetto n. 2* per archi, del 1987, fu commissionato dal Festival di musica da camera di Kuhmo, in Finlandia, e dedicato al quartetto d'archi Sibelius, che ne fu anche il primo esecutore. Ben sedici anni separano quest'opera dal *Quartetto n. 1* del 1971. In tutti i quartetti da lei composti, compreso il *n. 3*, scritto subito dopo il *n. 2*, Gubajdulina ha sempre inteso rifiutare l'influenza delle tradizioni classico-romantiche, evitando così qualsivoglia competizione con Haydn, Mozart, Beethoven, Čajkovskij, Borodin, Šostakovič e altri grandi autori di quartetti.

Nella produzione di Gubajdulina, il *Quartetto n. 2* rappresenta un raro momento creativo in cui la compositrice ha concretizzato l'idea tematica in una composizione relativamente breve, dieci minuti appena. Nel laboratorio artistico di Gubajdulina quelli che sono i pensieri musicali più importanti attraversano opere diverse, a volte composte una dopo l'altra, ma capita a volte che essi vengano a concentrarsi maggiormente in un qualche lavoro, divenendone così l'idea fondamentale. Ad esempio, l'idea del ritmo costruito sulle "piramidi di Fibonacci" in *In principio era il ritmo* oppure l'idea delle pause come procedimento compositivo primario in *Quasi hoquetus*. L'idea fondamentale del *Quartetto n. 2* si basa sul simbolico significato di contrastanti vibrato e flautati, eseguiti sullo stesso punto della corda, come contrapposizione di due mondi, il terreno e l'ultraterreno. Tale idea musicale, già sostanziale nella Sonata *Gioisci*, la cui seconda versione è del 1988, segue una linea di sviluppo che parte dall'inizio del periodo che stiamo esaminando, inauguratosi con *In croce*. Tutto il *Quartetto n. 2* si basa sulla trasmutazione del suono "qui" e "là". L'opposizione simbolica di due mondi si riflette anche nel contrasto tra due parole, simili per suono ma diverse per significato: *existentia* ed *essentia*, cioè il mondo dell'esistenza reale e il mondo della trascendenza.

Il linguaggio musicale dell'opera segue ancora la via tracciata dai "ritmi

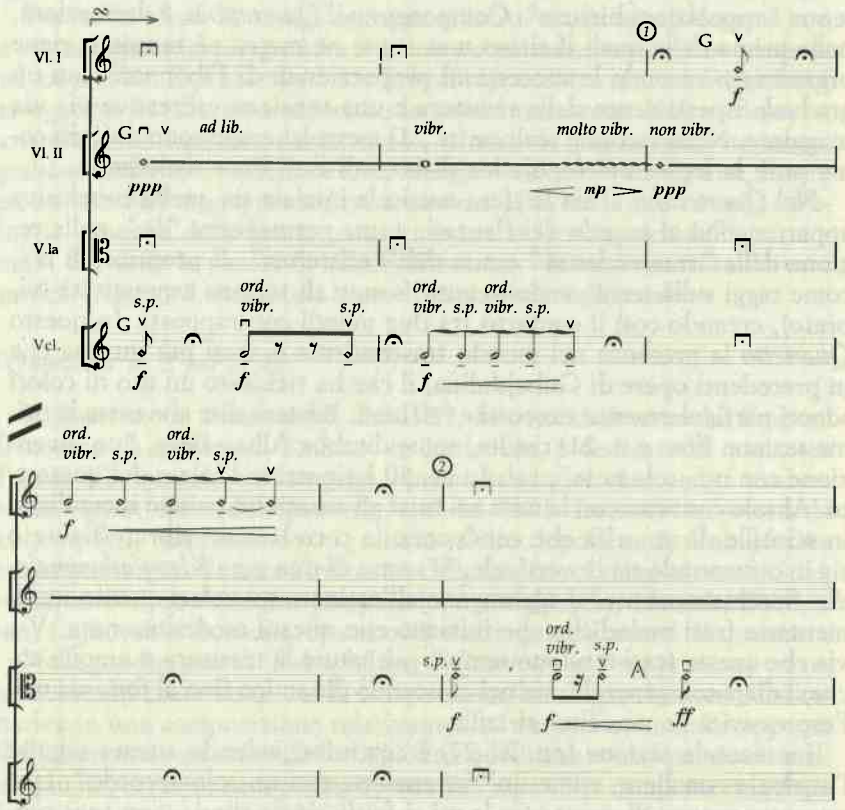
di Fibonacci", ritmo senza metro e senza tempo, tessitura discreta e continua. Su tali elementi è altresì basato il contrasto interno alla forma, le sue "opposizioni binarie". Compongono il *Quartetto n. 2* due sezioni, nella prima delle quali il ritmo non segue né metro né tempo e viene organizzato secondo le successioni proporzionali di Fibonacci, con un graduale ispessimento della tessitura e una tensione espressiva via via maggiore. Nella seconda sezione (n. 21) metro e tempo sono definiti come pure la logica morfopoietica di accordi e di linee melodiche.

Nel *Quartetto n. 2* sia la sfera musicale iniziale sia quella conclusiva appartengono al mondo dei flautati, a una permanenza "là", nella regione della "trascendenza" e non dell'"esistenza". E proprio "di là", come raggi sulla terra , cadono punti sonori di terrena espressività (vibrato), creando così il contatto tra due mondi contrapposti. In questo *Quartetto* la presenza del mondo trascendente è assai più intensa che in precedenti opere di Gubajdulina, il che ha richiesto un uso di colori sonori particolarmente ricercati e raffinati. Basterà dire che tutta la prima sezione (fino a n. 21) risulta, come direbbe Alban Berg, "un'invenzione con una sola nota", sol. In es. 50 è riportato l'inizio del quartetto. Al solo contatto con la nota sol tutti gli strumenti paiono incendiarsi in scintille di sonorità che conducono la correlazione vibrato/flautato sia in orizzontale sia in verticale. Si tratta di una vera *Klangfarbenmelodie*. Successivamente, si aggiungono all'ostinato sol veloci quanto frammentarie frasi melodiche che iniziano con questa medesima nota. Via via che queste frasi rendono sempre più satura la tessitura si amplia anche il diapason generale, sia nel crescendo dinamico fino al *forte* sia nell'espressività sonora fino ai trilli.

La seconda sezione (nn. 21-27) è costruita, volendo ancora seguire l'analogia con Berg, come un'"invenzione con un solo accordo", cioè una consonanza di quinte (re-la-mi-si-fa diesis-do diesis, con toni supplementari), nella quale traspaiono allusioni a un corale. Da contrappeso alla prima sezione, che partendo dal sol invade l'intero diapason, la seconda sezione inizia subito con un diapason di ambito vasto. La seconda sezione anticipa altresì le proprietà musicali del momento conclusivo dell'opera. Da n. 30 ha inizio una lenta ascesa di voci acute lungo le note della scala, con il contemporaneo passaggio al registro flautato. Con questo procedimento tanto amato da Gubajdulina vengono uniti simbolicamente due mondi contrastanti con un unico moto melodico.

L'ampio accordo conclusivo abbraccia l'intero spazio sonoro e simbolico del *Quartetto*. Si tratta però di un accordo dissonante, nel quale i due mondi contrapposti si uniscono nel finale in una pungente e irrisolta disarmonia.

Es. 50



"Quartetto n. 3 per archi"

Il *Quartetto n. 3* per archi (1987) fu commissionato dalla BBC ed eseguito in prima assoluta a Edimburgo dall'Arditti Quartet. Il destino dell'opera si intrecciò poi con quello dell'americano Muir String Quartet, che "propagandò" il lavoro in tutti gli Stati Uniti, cominciando dal Festival Sound Celebration di Louisville.

Nel *Quartetto n. 3* si fondono felicemente alcune delle idee musicali più care a Gubajdulina, come il valore simbolico dei modi d'esecuzione, da cui ebbe ulteriore sviluppo il "parametro d'espressione", il ritmo elastico nelle proporzioni di Fibonacci, la logica drammaturgica delle "opposizioni binarie", nonché un tratto nuovo nella risoluzione stessa del momento drammaturgico – il rifiuto di una deduzione conclusiva ben

definita in favore di un punto di domanda. Il confluire di tutte queste proprietà dello stile gubajduliniano in un lavoro di 15 minuti fece del *Quartetto n. 3* una delle opere della compositrice di maggior perfezione formale.

Il precedente quartetto era stato un'opera relativamente intuitiva, in cui a Gubajdulina era bastato controllare rigorosamente un elemento (vuoi il ritmo vuoi i modi di produzione sonora) per affidarsi nel resto a uno spontaneo processo creativo. Nel *Quartetto n. 3*, l'elemento preliminarmente organizzato dalla compositrice è il modo di produzione del suono. Acquistano pertanto un'enorme importanza tutti quei diversi dettagli della produzione sonora degli archi: contatto delle dita con la corda (senza arco, con le dita), pizzicato, pizzicato con contatto della corda sulla cordiera, pizzicato con la sola mano destra o con ambedue le mani, ecc. Secondo le parole di Gubajdulina, «tutta l'attenzione deve concentrarsi sul reciproco rapporto tra l'esecutore e le varie parti dello strumento: corda, cordiera, archetto, asticciola dell'archetto».

Il contrasto generale, interno alla forma del *Quartetto n. 3*, avviene tra l'emissione sonora con le dita e quella con l'archetto. Come riferisce Gubajdulina, «il consueto e banale passaggio negli archi dal *pizzicato* all'*arco* crea una composizione bipartita in cui il momento di tale passaggio diviene l'evento centrale e principale. Per me, come autore, esiste una differenza enorme tra il contatto diretto tra le dita e la corda e l'uso dell'archetto. Nasce cioè una sorta di teatro strumentale, di cui sono "personaggi fittizi" le diverse parti degli strumenti, insieme con una particella intuitiva del mio "io" concentrata nei polpastrelli degli esecutori»[39].

Arricchendo costantemente il "parametro d'espressione", verso la fine degli anni Ottanta Gubajdulina utilizza già un'intera gamma di elementi espressivi che penetrano profondamente nella coscienza dell'ascoltatore (come pure nella sua percezione incosciente). Nella prima sezione del *Quartetto* la "gamma" di tipi diversi di pizzicato comprende: *pizzicato* unito a *flautato*, *pizzicato vibrato*, *pizzicato molto vibrato*, *pizzicato glissando*, *pizzicato tremolo*, *con le dita*, *con le dita trilli glissandi*, *pizzicato a la Bartók*.

Nell'opera il contrasto tra pizzicato e *arco* svolge una chiara funzione. Il suono pizzicato, intermittente, spezzato da microcesure, adempie le funzioni di una dissonanza espressiva, mentre il suono *arco* e legato – morbido, continuo – viene percepito come consonanza espressiva. Ne deriva quindi una contrapposizione tra le due sezioni principali, un'antinomia di tipo drammaturgico tra i due grandi blocchi formali di "dissonanza" e "consonanza".

La prima grande sezione del *Quartetto n. 3* comprende due sottosezioni contrastanti tra loro per organizzazione del tempo musicale: la prima (fino a n. 19) non segue alcun metro, la seconda, fino a che gli esecutori

non impugnano l'archetto in n. 43, segue un preciso mensuralismo con indicazione di tempo. La sottosezione iniziale si apre con una semplice sonorità di pizzicato flautati per quinte:

Es. 51

La seconda sottosezione ospita un momento drammaturgico assai importante per il *Quartetto*, con aumento di espressività fino al punto di rottura. Gubajdulina organizza con precisione tale processo, ricorrendo ancora alle successioni di Fibonacci. La sottosezione, da n. 19 fin a n. 43, è costruita su segmenti contigui nei quali si ha ora un dinamico crescendo (cr.) dal *piano* al *forte* (segmenti di 21, 13 e 8 batt.), ora locali momenti culminanti (culm.) *forte* o *fortissimo* (2, 3, 5 batt.). Questa è la struttura generale della sottosezione (nn. 19-43):

cr. - culm.	cr. - culm.	cr. - culm.	cr. - culm.	cr. - culm.
21 - 3	13 - 2	13 - 5	8 - 3	8 - 5

cr. - culm.			
	cr. - culm.	cr.	cr.
13 - 5 -	2	21	13

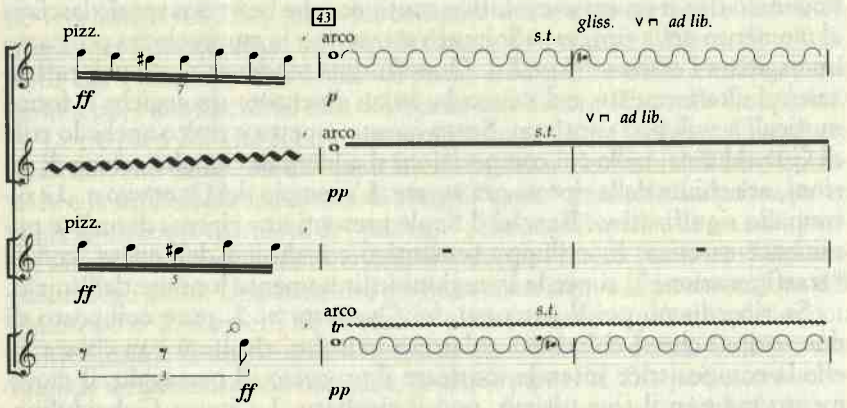
Sostanziale è anche il processo di alternanza negli intervalli: anziché ampie quinte consonanti si hanno seconde piene di tensione. Le voci in pizzicato si intrecciano finalmente in una voluta espressiva, divenendo un'unica voce sonora. In questo momento infuocato si ha il principale evento drammaturgico del *Quartetto n. 3*, quando i musicisti impugnano gli archetti, con i quali, tuttavia, essi suonano ancora i medesimi "battiti" di seconde (es. 52).

Così, quasi inavvertitamente, avviene il passaggio dal blocco musicale "manuale" a quello "non manuale".

Il culmine generale del *Quartetto* è costituito dal successivo episodio (n. 48), in cui si hanno balzi glissati – un effetto simile a quello di folgori che attraversano lo spazio in tutte le direzioni.

Da n. 49 emerge il breve episodio dell'accordo corale, a cui seguono le quinte iniziali in pizzicato, il tremolo *col legno* lungo le corde, una pausa e, finalmente, il lungo frammento *arco*, dominato da una melodia cantilenante "non manuale". Questa linea cantabile si muove con ampi passaggi, accompagnati dalle cascate di respiri di crescendo - diminuendo.

Es. 52



Il suo carattere melodico non viene neppure rotto dal momento puramente simbolico che interviene in n. 53: nella tessitura quartettistica compaiono le note che formano i "monogrammi" della cosiddetta "trinità moscovita" di compositori: g-es (sol-mi bemolle): *G*ubajdulina *S*ofija; e-d (mi-re): *E*dison *D*enisov; es - c - h - a (mi bemolle-do-si-la): *Sch*nittke *A*lfred.

La melodia cantabile *arco* legato, iniziata nel registro grave degli archi, percorre un enorme cammino attraverso l'intero diapason dell'insieme strumentale, creando un'inaspettata polifonia. Al termine, il I violino si libra nel registro più acuto e le tre voci più alte si stratificano in una leggera e sonora "nube". Ha inizio la "trasfigurazione" del materiale.

La composizione parrebbe doversi concretizzare in uno sviluppo che non concede alcun ritorno a quei gradini già superati. Invece, nelle ultime battute della partitura, contemporaneamente al volo librato delle tre voci più alte in regioni empiree, il violoncello recupera le quinte del violino iniziale, che racchiudono così l'opera in una stupenda cornice estetica.

A tali fenomeni della composizione musicale, quali la ripresa o lo sviluppo continuo di un nuovo materiale, struttura chiusa o aperta, soggiace una filosofia precisa. Il senso della ripresa è nell'affermazione, quello dell'assenza di ripresa è invece nell'impossibilità e nella caducità dell'affermazione stessa. La filosofia dell'affermazione, della fede nella Ragione, appartenne com'è noto, all'epoca dell'Illuminismo europeo. In quel tempo la musica conobbe con i classici viennesi un numero fino

allora impensabile di forme di ripresa: «Fermati istante, grande è la tua beltà» (Goethe). Il romanticismo musicale del XIX secolo fu nettamente dominato da un processo evolutivo continuo, che ben poco spazio lasciava al momento della ripresa: «Soltanto attraverso la mutevolezza possiamo immaginare l'essere» (Novalis). Quest'ultima tendenza passò poi, rafforzandosi ulteriormente, nel XX secolo, in cui divennero tipologiche le forme musicali a sviluppo continuo. Sotto questo aspetto è tipico anche lo stile di Gubajdulina, nelle cui composizioni si addensano lunghe catene di sezioni, ora chiuse dalla ripresa ora aperte. L'esempio del *Quartetto n. 3* è oltremodo significativo. Benché il finale presenti una ripresa di ordine puramente estetico, lo sviluppo semantico conclusivo dell'opera, con la "trasfigurazione", si perde in regioni infinitamente lontane dall'inizio.

Se ricordiamo poi il percorso del *Quartetto n. 2*, pure composto di due sezioni che si chiudono un'attesa irrisolta, risulterà con chiarezza che la compositrice intende mostrare il processo, il passaggio, il movimento ma non il fine ultimo, non il risultato. La stessa Gubajdulina, durante una conversazione con lo scrivente nel 1988, ha osservato che nella nostra epoca è ravvisabile un'instabilità di pensiero musicale che si oppone a formulazioni di carattere univoco. È sufficiente raffrontare tutto questo con i tempi, ad esempio, di Beethoven perché balzi agli occhi quella loro volontà di formulazioni nette, la sicurezza di essere nel giusto: «Es muss sein». Nel XX secolo non vi sono affermazioni e l'uomo non è convinto di essere nel giusto affermando «così deve essere». La nostra epoca è un processo e occorre percorrere un lungo cammino per giungere alla verità. Il nostro movimento è la possibilità di espiare il peccato della nostra immobilità.

"Trio" per archi

Il *Trio* per archi, in tre parti, del 1988, nacque su commissione di un ente francese e in Francia il lavoro venne eseguito in prima assoluta. Ne furono primi interpreti alcuni musicisti del Quartetto di Mosca: Evgenija Alichanova (violino), Tat'jana Kochanovskaja (viola) e Ol'ga Ogranovič (violoncello). Il Quartetto di Mosca, diretto da Evgenija Alichanova e del cui organico fa parte anche Valentina Alykova (secondo violino), è uno dei migliori esecutori del nostro tempo. Le sue più significative interpretazioni sono legate alla musica del XX secolo: quartetti di Anton Webern, di Alfred Schnittke, *Fragmente-Stille* di Luigi Nono e altri.

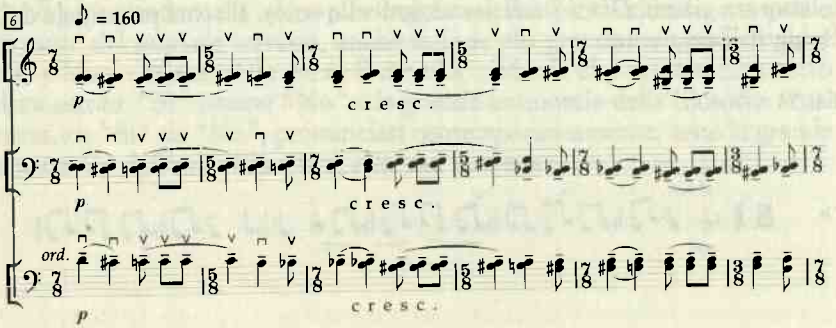
Il *Trio* per archi presenta molti dei principi formali caratteristici della produzione di Sofija Gubajdulina degli anni Ottanta. Dall'inizio del *Quartetto n. 2* deriva l'"invenzione con una sola nota", quell'alchimia di raffinati mutamenti espressivi di un suono propri di un'autentica *Klangfarbenmelodie*. Da *Descensio* deriva la simbolica discesa delle voci; da *Gioisci* il tipo di melodia liturgico-recitativa; da *Quasi hoquetus* lo sfon-

do sonoro di flautati nelle pause delle voci principali. Dopo *Gioisci* e dopo il *Quartetto n. 2*, viene dato sviluppo all'idea dei due mondi, terreno e celeste. Nel *Trio*, tuttavia, compare ancora un elemento del tutto nuovo per Gubajdulina, il ritmo di danza. Si è trattato, forse, di un tributo alla Francia, paese in cui «il ritmo è lo spirito della musica e, nel contempo, l'anima che ad essa dobbiamo infondere» (François Couperin).

Le tre parti del *Trio* sono come sempre unite da un "soggetto" musicale nascosto, che trasmette all'opera la compattezza derivata dall'idea ispiratrice e la simbologia semantica di singoli "gesti" musicali. La prima parte si presenta come una sorta di "prologo", durante il quale, da un solo punto, saturo di intenso moto interiore, si sviluppa l'intero "universo" del diapason degli archi. Una struttura simile caratterizzava la prima sezione del *Quartetto n. 2*, ma nel *Trio* il quadro viene a rendersi più complesso con l'introduzione di un elemento contrastante, il ritmo di danza. Grazie a una limpida differenziazione tematica, la prima parte del *Trio* può essere schematicamente resa come una forma-sonata, in cui la parte principale è data dalle variazioni espressive di una sola nota e la parte secondaria da un solo ritmo ostinato e variato. Una simile "sonata" ha una struttura oltremodo laconica: parte principale e parte secondaria come esposizione (fino a n. 10), parte principale e parte secondaria come elaborazione (da n. 10 fino alla fine). La parte principale dell'esposizione rappresenta una *Klangfarbenmelodie* sulla nota si, con tutti i possibili moti d'espressione: *staccato ordinario*, *ricochet col legno*, *molto vibrato sul tasto glissando*, sfumature di *piano*, *fortissimo*, crescendo e così via. Quel punto sonoro, ricco di misteriose forze interiori, già a concusione della "parte principale" (n. 5), illumina come un lampo tutto l'enorme diapason degli archi.

In tale contesto musicale, la "parte secondaria", con la sua asimmetrica formula ritmica di danza, si presenta come una sorta di danza serafica o, come si diceva nel XVI secolo, come la "danza celeste del cosmo in movimento":

Es. 53



L'elaborazione della "parte principale" (da n. 10) si basa non su una sola nota bensì su una pungente triade, resa sempre più ricca di espressività dai vari modi di produzione sonora che si alternavano all'inizio. L'elaborazione della "parte secondaria" (da n. 13) rinnova la danza misterica che, in libere variazioni, fino all'acme nel finale della prima parte, cresce sempre più fino a coprire l'intero cosmo sonoro degli archi. Negli intervalli tra i vari motivi ritmici si addensano trilli vibranti e l'intero flusso sonoro in costante crescita si organizza in lunghi passaggi graduali delle voci estreme, specularmente ascendenti e discendenti. Tutto l'universo musicale di questa parte, come del resto dell'intero *Trio*, si muove secondo le successioni numeriche di Fibonacci (motivi di 1, 3, 3, 5, 8 note), appartenenti alla natura intera, dai micro- ai macrofenomeni.

La seconda parte dipinge con nuovi colori quella stessa duplicità di mondi presente in *Gioisci* e nel *Quartetto n. 2*. Le sfere in opposizione sono la musica "manuale", *pizzicato sempre molto vibrato*, che pare come percorsa da flussi bioenergetici, e gli incorporei e sommessi flautati, che paiono nascere come il respiro dello Spirito Santo. Sullo sfondo dei motivi pizzicato, sparsi e di un solo tipo, la musica del "respiro celeste" dei flautati si sviluppa secondo una linea che determina formalmente la seconda parte. Similmente alla logica di *Quasi hoquetus*, i motivi flautati di questa parte del *Trio* vengono dapprima separati da intervalli (frasi pizzicato e pause), per acquisire successivamente un carattere continuo (da n. 10 la viola suona per 21 battute ininterrottamente). Nel finale della seconda parte si ha il momento di rottura nello sviluppo del "soggetto": la viola sembra voler trasmettere una simbolica discesa dello Spirito Santo (8 note dal registro acuto a quello grave), avvicinandosi in tal modo all'idea artistica di *Descensio*.

La terza parte del *Trio* costituisce l'ultima frase del "soggetto". Il suo tema principale pare un instancabile sermone dai toni di recitativo. Sotto l'aspetto generale, il tema è affine a quello del violino nel finale di «Ascolta te stesso» nella sonata *Gioisci*. Non può sfuggire il tono declamatorio che acquista la particolare articolazione del suono *al tallone* (elaborata già nei *Dieci Studi* per violoncello solo). Il tema principale del finale è il seguente:

Es. 54

La forma di questo finale-panegirico è per ora unica nelle opere di Gubajdulina. Essa è formata da 5 strofe strumentali di identica struttura. La strofa è composta da un recitativo-sermone, da un intermezzo espressivo (un accenno alle forme espressive della prima parte) e da un "commento" polifonico (come una risposta recitata da tutto l'insieme strumentale). Ognuna delle 5 strofe si apre con un proprio timbro di voce strumentale: I strofa (b. 1) - viola; II (n. 13) - violino; III - violoncello; IV - momento "ecumenico" delle tre voci; V e ultima strofa - violino al registro acuto, in cui il tema viene ostinatamente ripetuto, come una voce che è rimasta «con voi nei secoli dei secoli».

Il *Trio* per archi acquisisce via via una forma arrotondata grazie al ritorno non del punto iniziale di sviluppo, bensì del principale momento "soggettistico" del finale della II parte, con la melodia discendente della viola. Il violoncello (n. 50) riproduce la simbolica "discesa dello Spirito Santo»: 8 note più un do finale. Tale momento conclusivo, tuttavia, non racchiude né esprime quiete, risposte, soluzioni. Un do diesis della viola, bruscamente dissonante con il do del violoncello, passa via via dal *piano* al *fortissimo*, completandosi in un *pizzicato a la Bartók* con pesanti colpi della corda sulla cordiera. Come dice Gubajdulina stessa in questi casi: «ecco di nuovo una domanda, e tutto deve ricominciare da capo».

Com'è già stato detto, fin dai tempi più remoti la musica è stata una filosofia espressa in suoni, una visione del mondo, una percezione del mondo da parte dell'uomo. Sull'esempio di questo *Trio* per archi, opera di una compositrice che abbiamo definito «tra Oriente e Occidente», è possibile ravvisare la coesistenza in un'unica coscienza artistica delle polarità della nostra epoca e della storia umana. Nel pensiero di Sofija Gubajdulina, tali polarità opposte possono essere interpretate come una contrapposizione tra Maestro Eckhart, con il suo cielo eterno e da tutto purificato, sul quale non hanno potere né il tempo né lo spazio, e Sören Kierkegaard, con la tristezza come eterna compagna e il dubbio come amico fedele. Vediamo cioè che nella coscienza di un uomo contemporaneo, che con grande sensibilità tende l'orecchio al mondo reale e a quello trascendentale, al respiro leggero dello spirito celeste e a quello pesante del mortale terreno, anche la fede più grande non può sfuggire alla sfiducia esistenziale verso il mondo, sfiducia che caratterizza tutto il XX secolo. "Sì" *oppure* "No" è la grande antinomia della filosofia. Tuttavia, *sia* "Sì" *sia* "No", pronunciati contemporaneamente, sono la grande antinomia dell'arte filosofica e la sua speranza.

La musica vocale: «Al punto fermo del mondo che ruota»

Gli anni Ottanta segnano nell'arte di Sofija Gubajdulina una maggiore attenzione all'espressività della voce umana. In questo periodo, la musica vocale della compositrice si è espressa nei generi più disparati: opere su versi di famosi poeti, su testi ecclesiastici, colonne sonore. Su versi di poeti del XX secolo, ormai divenuti classici, Gubajdulina ha scritto due lavori: *Omaggio a Marina Cvetaeva* per coro a cappella (in cinque parti) e *Omaggio a T. S. Eliot*, per soprano e ottetto strumentale (in sette parti). I versi del poeta tedesco contemporaneo Franzisko Tanzer sono alla base di una delle opere centrali nella produzione di Sofija Gubajdulina: *Perception*, per soprano, baritono e sette strumenti ad arco (in 13 parti). Nell'ambito della musica ecclesiastica, il lavoro di maggiori dimensioni composto da Gubajdulina è stato l'*Alleluja* in 7 parti, per coro, orchestra, organo e voce bianca solista. Un anno prima di quest'ultima opera, era stato composto il coro (con organo), di dimensioni modeste, *Jauchzet vor Gott*, del 1989, su commissione di Josef Herowitsch, parroco di Lockenhaus. Nel 1987, per concludere un concerto a Colonia, si era resa necessaria la composizione di un breve lavoro per voce femminile e ottetto strumentale, era nato così *Ein Walzerspass nach Johann Strauss*. Al nome della cantante Valentina Ponomareva, nota interprete di romanze russe e di improvvisazioni jazzistiche, è legata la musica per il film *Il gatto che se ne andava a spasso da solo*, da Rudyard Kipling, e quella per la colonna sonora del film di animazione *Balagan* (Il teatrino) da García Lorca.

"Perception"

Perception, per soprano, baritono, sette archi e nastro registrato, è un lavoro di grandi dimensioni (43-46 minuti) in 13 parti su testi di Franzisko Tanzer (1983). I 13 movimenti dell'opera sono raggruppati in due sezioni e portano i seguenti titoli: I. 1. "Einsicht"; 2. "Wir"; 3. "Pizzicato I"; 4. "Dezember"; 5. "Pizzicato II"; 6. "Begegnung"; 7. "Am Meer II."; 8. "Col legno I"; 9. "Ich"; 10. "Ich und Du"; 11. "Col legno II"; 12. "Montys Tod"; 13. "Stimmen". Nelle parti 1, 2, 4, 7, 12, 13 le poesie, omonime, sono tratte dalla raccolta di Tanzer *Stimmen* (nella parte n. 13 vi sono anche i versi «Mit der Geburt wird das Leben» [...]); la parte n. 9 ospita invece le strofe di *Im Grunde sind wir alle Dichter*; talora la parte poetica ha subito qualche variazione, tal'altra si mescola ad esclamazioni verbali della compositrice stessa, la parte n. 7, inoltre, ospita alcuni testi tratti dai Salmi di Davide. Il testo della parte n. 10 appartiene interamente a Gubajdulina. *Perception* fu eseguita per la prima volta nel 1986 al Festival Musik aus Lockenhaus, con la partecipa-

zione di Jutta Geister (soprano), Charles Naylor (baritono), direzione di Dennis Russel Davies.

Perception rappresenta il tipico risultato creativo che Gubajdulina sa ottenere grazie alla collaborazione artistica con grandi interpreti entrati nella sua vita: Toncha, Kremer, Pekarskij, Lips. In questo caso, però, si è trattato di stretta collaborazione con un poeta. Inizialmene, era stato proposto a Franzisko Tanzer di incidere alcuni suoi versi su disco. Il poeta, tuttavia, aveva sentito il desiderio di affiancare alla voce recitante qualcosa di più di un semplice sfondo sonoro, piuttosto una vera risposta musicale alla parola poetica, in modo da creare un autentico dialogo tra poesie e musica. Ebbe così inizio un originale epistolario tra Tanzer e Gubajdulina, il poeta inviava i propri versi e la compositrice rispondeva con i brani da lei composti in base al materiale poetico ricevuto.

L'intensa riflessione più che triennale su *Perception* portò la compositrice a concentrare attorno a questo lavoro un'atmosfera densa di pensiero filosofico, psicologico e poetico. Negli intenti artistici dell'opera finirono per confluire anche la concezione dell'arte di Nikolaj Berdjaev, la psicologia jungiana, le sentenze edificanti di Maestro Eckhart, gli insegnamenti delle antiche discipline orientali, la filosofia dell' "Ich und Du" di Martin Buber, singole idee tratte dal libro *Sesso e carattere* di Otto Weininger, le verità poetiche dei versi di Tanzer, ecc.

Il problema centrale di *Perception* è la correlazione "Io" e "Tu", esaminata nei suoi aspetti filosofici, religiosi e psicologici. Il lavoro di Gubajdulina si accosta alle teorie di Buber proprio nella correlazione tra un "io" personale e umano e una *substancia* superiore, un'ipostasi, che viene a materializzarsi nel "tu". Per Gubajdulina, tuttavia, la massima importanza viene data all'estrema concentrazione di quelle forze spirituali atte a conferire all' "io" la necessaria pienezza.

Le riflessioni affatto originali di Gubajdulina sulla mentalità di uomo e donna sono parzialmente legate alla lettura del libro di Weininger. La compositrice evidenzia nel pensiero maschile un aspetto "orizzontale" (di logica aperta) e nel pensiero femminile un aspetto "verticale" (cioè di assoluta compattezza). Il primo è caratterizzato da una maggiore chiarezza e obiettività, il secondo da una maggiore integrità, soggettività e un più forte legame con le proprie radici. L'arte trova linfa in entrambi, trasferendo un aspetto nell'altro e viceversa. Nelle *Passioni* di Bach, ad esempio, il tempo del narratore è la linea orizzontale, il tempo delle arie quella verticale. Quest'ultima linea rappresenta il lirismo, il sentimento, la musica, territori naturali per l'animo femminile. Nei testi di *Perception*, sotto gli impulsi della filosofia di Berdjaev si conduce un dialogo tra l'Uomo e la Donna sul Creatore, la Creazione, la Creatività, il Creato.

Sotto l'aspetto puramente musicale, ribadendo ancora l'importanza

estrema che la compositrice attribuisce al "parametro d'espressione", il fatto che in *Perception* Gubajdulina abbia rivolto la propria ispirazione alla voce umana ha rappresentato una nuova ondata di espedienti creativi. La lettura della partitura ci comunica chiaramente che la compositrice ha inteso ampliare la gamma dell'espressione vocale così come già aveva fatto con gli archi, con i fiati, con le percussioni o con l'armonica a mantice. Tale "gamma" di espressione vocale crea nell'opera una serie di "gradi", rappresentati graficamente nella notazione: 1) canto con risonanza del respiro; 2) canto limpido; 3) parlato con risonanza del respiro; 4) parlato limpido; 5) sussurrio; 6) *Sprechstimme*; 7) parlato con intonazione.

La parte n. 13, accanto a parti vocali, include altresì pezzi puramente strumentali, come *Pizzicato* I, II (n. 3, 5), *Col legno* I, II (n. 8, 11 - in n. 11, inoltre, si affianca un sussurro di voci incise su nastro). La sezione n. 7, *Am Meer*, costituisce il finale della prima sezione, mentre *Montys Tod*, la parte n. 12 della seconda sezione, rappresenta piuttosto il culmine generale dell'intero lavoro, nel quale si ha inoltre il momento di ripresa musicale del ciclo. La parte n. 13, conclusiva, ha funzionato di coda, di postfazione, nonché di "ripresa di incorniciamento" grazie alle parole ripetute *Stimmen, immer wieder Stimmen* già inserite nella prima parte.

Opera di grandi dimensioni, sia per durata sia per criteri strutturali, *Perception* offre allo stesso tempo una trasparente tessitura e numerosi momenti unificanti. La gamma dell'espressione vocale, che comprende come abbiamo visto sia la recitazione pura e semplice e la *Sprechstimme* ad essa affine, sia il parlato con intonazione (cioè la comune recitazione teatrale di un testo rigorosamente controllata, in questo caso, dalla compositrice), fa sì che l'intera parte "declamatoria" sia organicamente inserita nell'insieme musicale senza alcun pericolo di estraneità a quest'ultimo. È questo, forse, uno dei massimi misteri che il lavoro racchiude in sé. In base a un preciso significato musicalmente funzionale, le parole diventano sia brevi leitmotiv sia temi musicali veri e propri. Uno dei leitmotiv di "sutura", ad esempio, è rappresentato dalla parola *Stimmen* nel timbro del soprano e non a caso essa emerge sia nella prima parte sia nei due finali, delle parti 7 e 13. Anche diversi momenti recitativi del baritono vengono percepiti come autentici temi timbro-verbali, nelle parti 1, 2, 9, 12, 13.

Analogamente ai leitmotiv e ai temi vocali, in *Perception* si hanno altresì motivi e temi timbro-strumentali. Si tratta innanzitutto del motivo *col legno* (che tra l'altro viene originariamente esposto dal ritmico leitmotiv vocale di due note sulla parola *Stimmen* per poi incrementare via via la propria durata nelle parti 8 e 11). Altrettanto importante è il "leit-tema" degli archi in pizzicato nelle parti 3 e 5.

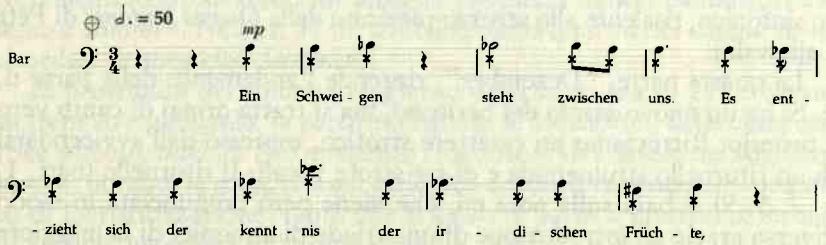
Appaiono anche alcuni tradizionali procedimenti unificanti la forma,

un tema conduttore e precise altezze di suono. Come tema conduttore si ha un risvolto che racchiude una seconda e una sesta. Esso è praticamente presente in ognuna delle parti, talora con alcune modifiche che gli conferiscono un particolare nitore, come all'inizio della parte n. 10 in cui abbiamo: si bemolle-la-la bemolle-fa-la bemolle... I centri di altezza sonora si concentrano soprattutto in mi e si bemolle. Nella prima parte, inoltre, il mi domina incontrastato mentre il si bemolle viene appena accennato; nella parte n. 13, conclusiva, il tritono mi-si bemolle presenta un accordo dissonante che espone simbolicamente l'irrisolvibilità concettuale dell'opera.

All'interno del ciclo è estremamente regolare il sistema delle riprese. Com'è già stato detto, il lavoro è racchiuso in una cornice che si tende ad arco tra la prima e l'ultima parte. Nella parte n. 13 trova riflesso anche il culmine a mezza voce della parte 10 sulle parole *Ich und du*. Nelle vesti di intermezzi musicali la prima sezione presenta il *Pizzicato* I, II, mentre la seconda sezione offre *Col legno* I, II. Gubajdulina fa inoltre uso di quel procedimento morfopoietico, assai diffuso nella musica degli anni Sessanta-Ottanta e definito, secondo il termine coniato dalla musicologa sovietica Tat'jana Frantova, "ripresa simultanea". Nella parte n. 12, che rappresenta il culmine generale dell'intero ciclo, si hanno 12 inserti di ripresa con un incremento di strati verticali che riflettono il materiale musicale delle parti precedenti, in pratica, cioè, dei primi 45 minuti dell'opera.

La parte n. 1, "Einsicht", inizia con una sorta di prologo del baritono.

Es. 55



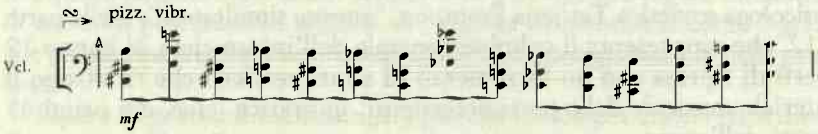
L'intera poesia di Tanzer vi viene letta in *Sprechstimme*, con momenti di canto e con l'introduzione del motivo melodico conduttore. Segue l'esposizione del materiale strumentale (con l'introduzione del motivo *col legno*) basato quasi esclusivamente sul mi, come in seguito la compositrice farà nel *Quartetto n. 2* e nel *Trio*. Sulla nota mi mi viene inoltre pronunciato dal soprano il verbo conduttore "Stimmen". La nota si bemolle è appena accennata, ma il fatto stesso non è privo di significato per il successivo sviluppo formale. Al termine del prologo si ha la rispo-

sta del soprano che, mediante una recitazione con risonanza del respiro, pronuncia alcune parole che appartengono direttamente alla compositrice: *Aber dieses Licht verwandelt sich in die Klänge unseres Schweiges!*

La parte n. 2, "Wir", pressoché interamente strumentale, presenta un intervento recitativo del baritono soltanto nella coda. Il movimento ha un andamento strofico, come un ripetuto alternarsi di assoli e risposte corali. Tutte le voci sono costruite sulla base del tema conduttore (seconde e seste). Nel sistema di intervalli il brano procede dal mi iniziale fino al culmine del si bemolle (in n. 21) per poi ritornare verso la fine al mi iniziale.

Il "Pizzicato I" della terza parte rappresenta il primo intermezzo del ciclo. Esso è puramente strumentale e introduce una colorazione nuova e interiormente omogenea. Il pezzo si fonda su un pizzicato vibrato a cui viene affidata una successione di sole traiadi minori arpeggiate, senza alcuna indicazione di metro e di tempo:

Es. 56



Nella "melodia polifonica" di ogni voce è trasfuso il tema conduttore (seste e seconde). Per la sua configurazione generale, nel brano in pizzicato viene percepita una lontana affinità con la tradizione dello scherzo sinfonico, risalente allo scherzo-pizzicato della *Quarta Sinfonia* di Pëtr Čajkovskij.

La quarta parte, "Dezember", riprende l'andamento della parte n. 2. Si ha un nuovo assolo del baritono, ma si tratta ormai di canto vero e proprio. Ritroviamo un carattere strofico, espresso dall'avvicendarsi di un ritornello strumentale e di tre strofe vocali. Il ritornello (batt. 1, n. 2, 5, 9) si basa sulla nota mi, che viene però pronunciata in modo diverso grazie all'introduzione di una triade di armonici di la maggiore (come nella ripresa-coda di *In croce*) che nel brano coincide con il dialogo sulla bellezza. Verso la conclusione, sullo sfondo di guizzi luminosi di un flautato in maggiore di tutti e sette gli archi, il soprano pronuncia la risposta testuale della compositrice: «Beselung des Kristalls!».

Il "Pizzicato II" della quinta parte è il secondo intermezzo, particolarmente compresso ed eseguito pizzicato secco.

Alla parte n. 6, "Begegnung", viene conferito un colore particolare, in quanto è interamente eseguita dal soprano solista senza strumenti. Nella delicata melodia del soprano possiamo individuare quella straor-

dinaria densità di scrittura così tipica dell'intero lavoro *Perception*. Essa non presenta un solo momento che non possa legarsi all'insieme delle 13 parti che compongono il ciclo. Vi si rifrangono infatti sia il tema melodico principale (seconda e seste), sia i passaggi a scale, sia la triade (sestaccordo). Tutto ciò non impedisce al soprano di presentare anche un motivo interamente nuovo, con un tritono che ritroveremo nella cadenza conclusiva. Il tritono, infatti, funge qui da precursore del finale (parte n. 13), in cui tale intervallo rimane irrisolto.

All'interno della prima sezione, la parte n. 7, "Am Meer", è quella che presenta elementi di maggiore complessità, trattandosi quasi di un primo momento conclusivo. Essa presenta motivi derivati dalle altre parti, come lo *Stimmen* del soprano, il tema *col legno* degli archi, nonché altri quattro temi in forte contrasto tra loro: accordi flautati degli archi, canto del baritono, salmodia e, successivamente, canto spiegato del soprano.

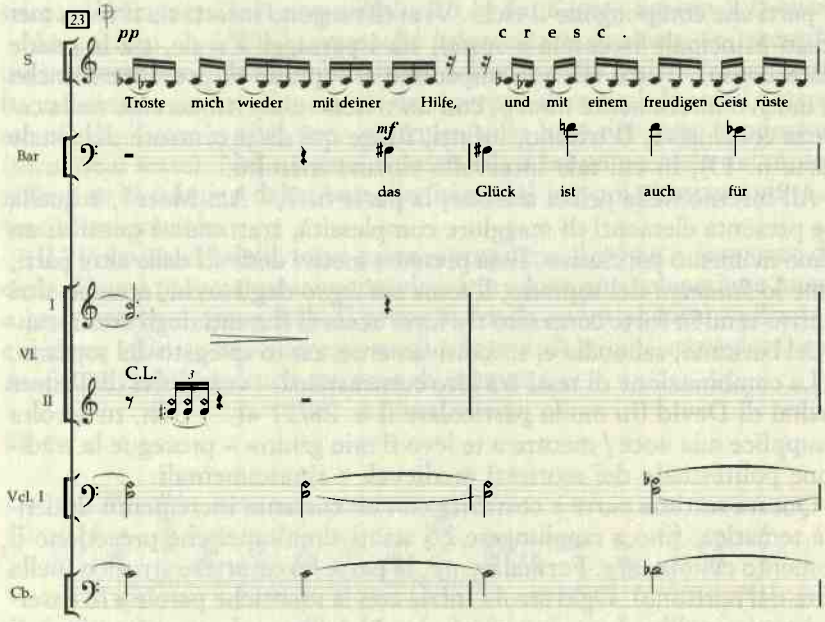
La combinazione di testi tra loro contrastanti – versi lirici di Tanzer e salmi di David (in modo particolare il n. 28/27 «[...] Deh, tu ascolta la supplice mia voce / mentre a te levo il mio grido» – prosegue la tradizione politestuale dei mottetti medievali e rinascimentali.

Questa settima parte è costruita con un costante incremento di densità tematica, fino a raggiungere i 5 strati simultanei che precedono il momento culminante. Formalmente, la parte ha carattere strofico (nella parte del baritono). Ogni strofa inizia con le identiche parole «Io osservo i tuoi capelli». La prima strofa (n. 5) è libera da stratificazioni di altri temi, che vengono piuttosto a incorniciarla. La seconda strofa (n. 11) si intreccia alla salmodia del soprano. Sulla terza strofa (n. 18) si stratificano gradualmente il canto salmodiato del soprano (con un testo fortemente contrastante), un tema di flautati, i motivi conduttori *col legno* e *Stimmen*. Nell'es. 57 (n. 23) compaiono quattro dei cinque strati ricordati (manca cioè *Stimmen*).

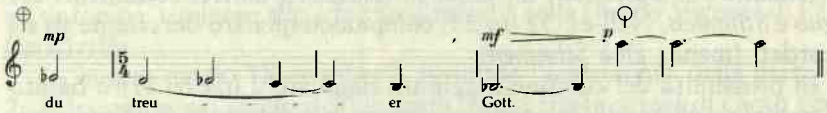
In prossimità del culmine raggiunto dagli archi (da n. 27) e basato su tremolo e glissando, la partitura riporta le indicazioni della compositrice *nervoso, intenso*. Nel momento culminante dell'assolo del soprano, invece, durante la coda, il tema melodico conduttore subisce un processo di ipertrofizzazione, tanto che il balzo di sesta si trasforma in uno di settima maggiore un'ottava oltre (es. 58).

La seconda sezione di *Perception* si apre con l'intermezzo della parte n. 8 "Col legno I", costituita da due strati di tessitura: il settimino di archi, sul palco, che suona legato con sordino e il medesimo settimino inciso su nastro che suona invece *col legno ricochet*. Nei confronti della parte precedente, il materiale musicale dell'ottava parte è decisamente contrastante, poiché offre innanzitutto un "modo statico maggiore" con la triade di mi bemolle maggiore, immobile per quasi l'intero sviluppo. All'interno di un'armonia di tipo occidentale assolutamente immobile il movimento viene affidato al ritmo.

Es. 57



Es. 58



Gubajdulina adotta in questo caso le successioni di Fibonacci, che divengono la base strutturale della costruzione. A un microlivello, da n. 11, si hanno motivi delle seguenti grandezze (in ottavi): 2, 3, 5, 3, 2; 2, 3, 5, 3, 2; in n. 16 abbiamo 2, 3, 5, 8, 13. A un macrolivello, nel corso dell'intera parte, abbiamo (in battute; tra parentesi sono indicate le pause): 3 (3), 5 (3), 8 (3), 13 (2), 21 (2), 34 (1), 55 (2).

La parte n. 9, "Ich", è un brano lento e meditativo, uno dei più originali dell'intero ciclo. Scritto sui versi di Tanzer «In sostanza siamo tutti poeti», esso offre tale momento poetico nella doppia espressione del pensiero dell'Uomo e del pensiero della Donna. Gubajdulina pre-

senta nella concreta composizione musicale una delle sue idee, la contrapposizione cioè dell'aspetto "orizzontale" del pensiero dell'Uomo e di quello "verticale" del pensiero della Donna. La contrapposizione, tuttavia, non avviene in modo contrastante, ma attraverso un regolare e graduale passaggio da un polo all'altro. Il "pensiero orizzontale" compare all'inizio, nella lettura integrale della poesia di Franzisko Tanzer da parte del baritono. Segue poi una trasformazione del materiale testuale che conduce al "pensiero verticale". Dai versi di Tanzer vengono estrapolate e ripetute sempre di più tutte le parole con la radice "dicht", come "Dichtung", "Dichter" e così via. Da n. 18 Gubajdulina crea delle variazioni sulla parola secondo il principio del logogrifo (a lei noto fin dai tempi della *Musica* per clavicembalo e percussioni del 1972), disponendo le parole in una vera e propria "verticale":

Dichtungen
Dichtung
dichten
dicht
dich
ich

Ritroviamo cioè quella simbolica linea verticale lungo la quale l'uomo giunge alle proprie radici, al proprio "ich".

Tale graduale "verticalizzazione" è ravvisabile nella struttura della forma musicale, che procede da una certa dispersione di tessitura alla piena densità. Inoltre, nel moto dal mi acuto al si bemolle centrale e dal mi basso allo stesso si bemolle, paiono rincorrersi nascoste scale melodiche, come due fili invisibili che finiscono come aggrovigliati in un gomitolo proprio nel culmine "pulsante" de' semitono che coincide simbolicamente con la parola "dicht" (cioè "denso").

Secondo l'idea concettuale che regge *Perception*, la parte n. 10, "Ich un Du", è senza dubbio la più "verticale". Si tratta quasi della professione di fede del compositore, espressa sia nella musica sia nel testo verbale. Le unità che compongono la serie verbale creata da Gubajdulina non seguono le leggi grammaticali di una lingua, bensì quelle musicali di consonanze foniche e ondate dense di valore semantico-emozionale. La prima parola è derivata dal finale della parte precedente, dopodiché le successive parole vengono combinate secondo affinità fonetiche: *ich*, *innig*, *innerlich*, *inwendig*, *auswendig* e così via. Le onde semantico-emozionali procedono da una trepidante introspezione (*ich*, *innig*) alla sofferenza di una minaccia esterna (*Gift*, *Stich*, *Zäch*), per poi fare ritorno alla condizione iniziale (ripresa in n. 10: *ich*, *innig*), fino a raggiungere l'attimo miracoloso (culmine a mezza voce prima di n. 14: *ich und Du*) e le gioie serafiche dell'arte – dalla parola *Ton* (in n. 16), da cui prende inizio il canto melismatico di una melodia senza parole. Il culmi-

ne a mezza voce «Ich und Du» è la rivelazione di tutta *Perception* , quasi un istante di perfetto *satori* orientale, allorché l'"io" umano si fonde con il cielo.

La parte n. 11, "Col legno II" (intermezzo), offre il necessario momento di estraniazione prima dell'acme generale della dodicesima parte, "Montys Tod". L'undicesima parte si apre con una sorta di prologo sussurrato (inciso su nastro) con le parole del successivo racconto di Monty. Nel finale risuonano le parole «Il grado di avvelenamento per mano dell'uomo».

La parte n. 12, "Montys Tod", segue il testo della ballata di Tanzer sulla morte di Monty, un cavallo dal mantello nero che un tempo aveva fatto incetta di primi premi alle corse, riverito e ammirato, mentre ora moriva tradito, venduto e dimenticato da tutti. Le 11 strofe della poesia, tutte di 13 versi, iniziano sempre con la parola "Monty" e particolare significato acquistano nel testo poetico consonanze spesso ripetute, come *alter*, *zehn*, *neun*, *nein*, *verraten*, *verschachtet*, *geschlachtet*.

Lo strato fondamentale del tessuto musicale su questo lungo testo poetico è assolutamente omogeneo. Agli archi spetta la disintegrazione eterofonica di un cluster, senza pause e soltanto in legato. Su tale sfondo vengono scandite le frasi del baritono, discrete e secondo i ritmi di Fibonacci, con la parola "Monty" undici volte ripetuta all'inizio di ogni strofa. Strutturalmente, l'intero disegno formale presenta un'enorme ondata emotiva, con un incremento registrico degli archi spezzato bruscamente e in cui la parola "Monty" acquista toni sempre più drammatici.

A un esame più particolareggiato, la parte n. 12 presenta una struttura assai complessa, grazie alla quale essa può svolgere la funzione di ripresa dell'intero ciclo. Nell'organizzazione orizzontale e verticale della forma ha un'importanza decisamente strutturale il numero 12. Di fatto, la musica sulla ballata di Monty racchiude 12 episodi, ognuno dei quali inizia con una qualsiasi nota presa isolatamente (più spesso all'unisono) per svilupparsi successivamente in una rosa di voci diverse. L'incremento di ognuna delle 12 frasi ricorda un respiro, tanto che, secondo le parole della compositrice, viene a crearsi una "suite di respiri". All'interno dei 12 episodi, ogni unisono, al fine di evitare qualsiasi momento "ostinato", è via via basato su 12 suoni diversi. È proprio su questi 12 settori all'unisono che si dispone la ripresa tematica delle parti precedenti, che intervengono anche nella registrazione su nastro. I momenti in cui le varie riprese si inseriscono sull'unisono della "suite di respiri" sono i seguenti: 2 batt. fino a n. 7 - mi; n. 14 - si bemolle; n. 19 - la; n. 22 - do; n. 24 - re bemolle; n. 27 - sol diesis; n. 30 - si; n. 33 - re; n. 38 - mi bemolle: n. 45 - fa diesis; n. 50 - sol; n. 56 - fa. L'introduzione delle riprese sottostà al principio del graduale aumento di strati della tessitura, da 2 (2 batt. fino a n. 7) fino a 12 (n. 56), mentre la loro durata risponde alle proporzioni di Fibonacci, da 3 battute (2 batt. fino a

n. 7) fino a 13 battute (n. 56). In tal modo la parte n. 12 realizza simultaneamente la ripresa dell'intero ciclo e in n. 56 il materiale tematico di tutti i 45 minuti di musica risuona secondo quella linea *verticale* tanto cara al compositore-donna.

La parte n. 13, "Stimmen", funge da postfazione, contorna l'intero ciclo e nel contempo fissa la dissonanza conclusiva. La poesia *Stimmen* è tra le più perfette di Franzisko Tanzer, tanto da conferire il titolo all'intera raccolta di versi che è alla base di *Perception*. La musica di quest'ultima parte ripropone il materiale della n. 1, con le brevi frasi del soprano «Stimmen, immer wieder Stimmen». Ricordiamo ancora una volta che, nel concepire le proprie musiche, Sofija Gubajdulina evita qualsiasi risposta definitiva. A maggior ragione nella parte conclusiva di un lavoro come *Perception*, costato alla compositrice innumerevoli riflessioni e ripensamenti. L'Uomo e la Donna non soltanto non giungono a un accordo, ma quasi cessano di udirsi. Lo scambio di frasi e repliche delle parti precedenti cede a una sorta di loro esistenze parallele. Mentre il soprano intona i versi di Tanzer scelti per il finale: «Voci, sempre dovunque voci [...] io e te siamo le voci della vita», il baritono inizia a leggere un testo assolutamente estraneo, appartenente a un'altra poesia di Tanzer che si chiude con le parole «Tra il patimento e il compatimento si erge una croce». A 3 battute dalla conclusione le parole "vita" e "morte" confluiscono in un'unica sonorità verticale. Durante tutto l'ultimo movimento, e senza cedere mai di intensità, gli archi suonano il tritono si bemolle-mi, un'ennesima linea verticale che resta misteriosamente irrisolta, come quella delle parole che si negano a vicenda.

Nel dialogo sulla Creatività che si svolge in *Perception* uno dei versi di Tanzer ricorda che bisogna «comporre da se medesimi la propria vita». Tale frase è assai vicina alla concezione della creatività di Nikolaj Berdjaev, asse portante del pensiero di Gubajdulina. «Se la creatività fosse stata rivelata dall'alto – scrive il filosofo – con una rivelazione nelle Sacre Scritture, allora resterebbe inutile e impossibile il libero atto creativo dell'uomo. Non vi sarebbe più posto alcuno alla rivelazione di ciò che è antropologico [...] In questo risiede il grande mistero dell'uomo»[40]. Vogliamo precisare che nella creatività, come in ogni fenomeno che comporti qualcosa di nuovo, nasce una sostanza nuova, generata a sua volta da sostanze che fino ad allora avevano vita isolata e separata. *Perception*, in tal senso, è innanzitutto il risultato dell'amalgama artistico di due individualità, di un poeta e di una compositrice. Insieme con l'unione di due personalità, vengono attratti nell'orbita della creazione anche altri dilemmi di ordine filosofico: io e Tu, yang e yin. L'epistolario intercorso tra Tanzer e Gubajdulina, come abbiamo ricordato, ha attratto la materia poetica in una sfera propriamente musicale. I versi, a loro volta, hanno recato con sé un intero flusso di commistioni semantiche: "i suoni del silenzio", "l'inverno e le notti d'estate", "in-

teriore - esteriore", "chiaro - scuro", "uomo - bestia", "vita - morte", "Stimmen - Verstummen". Così, palmo a palmo, cresce l'integro albero della creatività, l'albero della novità, interiormente organico pur racchiudendo in sé le più grandi antinomie dell'esistenza: uomo e donna, essere umano e divinità, vita e morte.

"Omaggio a Marina Cvetaeva"

Si tratta di una suite in 5 parti per coro a cappella su versi di Marina Cvetaeva (1984). Le varie parti recano i titoli seguenti: I - "Sommerso dalle onde"; II - "Il cavallo"; III - "Tutto lo splendore delle trombe"; IV - "Interludio"; V - "Il giardino".

Sofija Gubajdulina, come donna-compositrice, viene spesso avvicinata a Marina Cvetaeva e Anna Achmatova, due tra le più grandi poetesse russe del XX secolo. Gubajdulina è vicina a Cvetaeva per la forza e la passionalità della natura artistica e per un irriducibile interesse verso il "parametro d'espressione" nella parola e nella musica. I versi di Marina Cvetaeva rilucono di consonanze foniche, allitterazioni, associazioni e di un ritmo sonoro e sgargiante. Del significato che il ritmo e la fisionomia sonora assumono nell'opera di Gubajdulina si è già detto a sufficienza. Per la propria Suite in 5 parti, Gubajdulina scelse, tra i versi di Marina Cvetaeva, quattro poesie, mentre la IV parte, "Interludio", fu realizzata fondendo alcuni versi della II e della III parte. Le poesie della I e della III parte vennero scelte dal ciclo poetico *Učenik* (L'allievo), velate di una patina di religiosità. Nella scelta del testo per la II parte, "Il cavallo", vi è l'indubbio intento di continuare il tema del cavallo Monty di *Perception*. La poesia "Il giardino", che chiude la Suite, è pregna di intensa drammaticità.

La composizione di *Omaggio a Marina Cvetaeva* seguì quella di *Perception* e nella Suite vennero trasfuse tutte quelle ricerche condotte nella sfera dell'espressività della voce umana. Nella partitura del coro la compositrice indica ora una gamma espressiva non di 7 bensì di 14 "gradi". A quelli che già comparivano in *Perception* si aggiungono ora: intonazione del parlato con risonanza del respiro; suoni del respiro stesso-inspirazione ed espirazione; suono con altezza approssimativa; suono con altezza non definita; discorso glissato, ritmato e non ritmato, graduale innalzamento della voce su intervalli non definiti. In questo raffinato e ramificato sistema i toni della recitazione poetica divengono un elemento dell'opera musicale, la musica, cioè, irrompe nella sfera dell'arte poetico-letteraria.

L'andamento tematico della I parte, "Sommerso dalle onde", ricorda la "musica della preghiera recitata" che ritroviamo in Gubajdulina a partire dal finale della sonata *Gioisci* e che include i salmi di Davide su due note della VII parte di *Perception*. Viene adottata la tecnica del

mottetto polifonico, con gruppi di imitazioni su ogni riga di testo. Questi "blocchi" polifonici, tuttavia, sono chiaramente delimitati da pause generali e rigorosamente definiti nel tempo: 8, 13, 21, 21 quarti. La composizione della I parte ha forma di rondò, in quanto sulle parole «O Padre» e «O Figlio» l'esposizione del coro "a mottetto" lascia che per tre volte intervengano i solisti liberi dalle successioni di Fibonacci. Tutti i "campi" formali vengono misurati secondo la "sezione aurea".

Dal punto di vista ritmico, la II parte, "Il cavallo", segue in partenza il valore fonico del verso stesso, costruito su brevi monosillabi: *kon' - chrom, meč - ržav, kto - sej!* (cavallo-vitello, spada-nitrito, chi-questo!). La tessitura puntillistica della musica è fatta di terze (maggiori e minori) distribuite su registri contrastanti. In questa parte vi sono più pause che note. Ciononostante, tali note sono organizzate perfettamente e funzionalmente secondo il sistema espressivo di Gubajdulina: il testo fondamentale è dato in staccato, le note prolungate, a cadenza conclusiva, in legato.

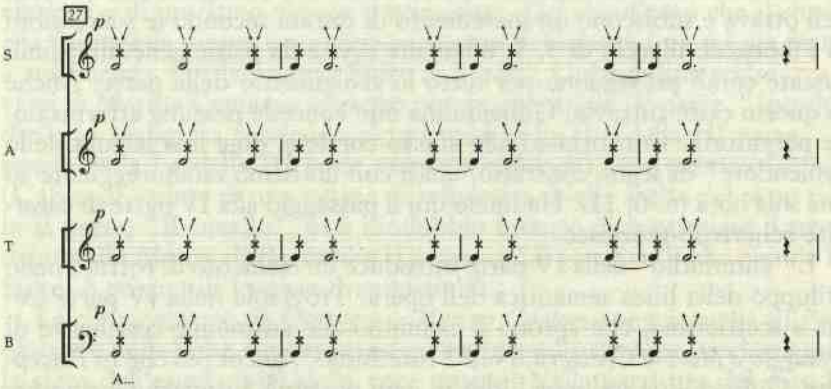
La terza parte, "Tutto lo splendore delle trombe", si apre con cascate di strati sonori, dai bassi ai soprano acuti, che utilizzano i dodici toni dell'ottava e subiscono un incremento di durata secondo le successioni di Fibonacci: blocchi di 3, 5, 8 battute divise da pause generali. Simili cascate corali proseguono per tutto lo svolgimento della parte. Anche in questo caso, tuttavia, Gubajdulina non concede nessuna affermazione perentoria. In contrasto allo sfarzo corale si erge una lettura dello "splendore" di segno contrario, quasi con un ritmo tambureggiante su una sola nota (n. 6, 11). Ha inizio qui il passaggio alla IV parte di carattere scherzoso-grottesco.

L'"Interludio" della IV parte introduce un elemento di rottura nello sviluppo della linea semantica dell'opera. Troviamo nella IV parte ironia e scetticismo, che aprono il cammino alle antinomie conclusive di *Omaggio a Marina Cvetaeva*. Nell'"Interludio", ancor più che in *Perception*, Gubajdulina sviluppa l'idea di ogni possibile intonazione emotiva della parola, come quell'attore capace di pronunciare la parola "sì" in cento modi diversi.

Per tutta la durata della IV parte vengono ripetute soltanto due parole attinte dalla sezione precedente: «tutto lo splendore» (con l'aggiunta contrappuntistica di alcuni versi da "Il cavallo" della II parte). Le annotazioni della compositrice in partitura (ben 12) determinano il carattere musicale ed emozionale delle variazioni verbali del coro polifonico: *con entusiasmo, con gioia, con solennità, con solennità fino allo sfinimento, festosamente, strillato, spensierato, pensieroso, voce ben impostata con grande dignità, affermativamente, così affermativamente da incutere paura, affermativamente con accanimento esasperato*. L'ultima annotazione si riferisce al momento conclusivo, quando le sedici voci del coro scandiscono le parole «tutto, tutto, tutto, tutto, tutto lo splendore!».

La parte finale di *Omaggio a Marina Cvetaeva* è contenuta in un campo emotivo-musicale ben differente. Il tragico testo di Cvetaeva è una supplica rivolta a nessuno e densa di amare contrapposizioni: «Per questo inferno, / per questo delirio, / mandami un giardino / quando sarò vecchia». «Quel giardino? O forse, quel mondo? Mandameli quando sarò vecchia / perché sia assolta l'anima mia». Di tale profondità e perfezione è la poesia di Marina Cvetaeva da concentrare l'attenzione innanzitutto su se medesima. Gubajdulina offre ai versi poetici la possibilità di risuonare nitidi, affidando quelli più importanti al contrasto delle parti soliste sullo sfondo del coro. Gli elementi del coro *divisi* raggiungono una polifonia di 36 voci, con una straordinaria abbondanza di emozionanti procedimenti dell'arte vocale che richiedono uno studio a parte. Un effetto particolare si ha nel finale, prima delle parole «perché sia assolta l'anima mia»: inspirazioni ed espirazioni del coro dapprima su un cluster poi su un intervallo di sesta:

Es. 59



Allorquando Gubajdulina parla delle sue opere, "respiro" è una delle parole a lei più care: «il respiro dello sfiatatoio della fisarmonica» (*Sette parole*, *Et ex-specto*); «Una suite di respiri» (in *Perception*); «il respiro dello Spirito Santo» (a proposito dei flautati degli archi in *Sette parole*); «in esse si può respirare» (sulle proporzioni di Fibonacci); «il respiro del colore» (in *Alleluja*). In *Omaggio a Marina Cvetaeva* il respiro del coro è entrato tra i procedimenti autenticamente musicali. Il motivo del "respiro" è presente anche nei versi di Cvetaeva inclusi nel lavoro di Gubajdulina: «sotto lo stesso mantello vanno due respiri», «s'agita il mantello, da un doppio sospiro sollevato». Uno sguardo così profondo in un particolare tanto intimo come il respiro è soltanto uno dei poli

di un'enorme antinomia, il cui polo opposto è rappresentato da «O Padre», «O Figlio», dal giardino, dall'inferno... Tanto più forte è un'opera d'arte quante più sono le incontenibili antinomie dell'esistenza che essa riesce a contenere. Nella composizione musicale di cui abbiamo parlato Cvetaeva e Gubajdulina si sono incontrate come "ich und ich".

"Omaggio a T. S. Eliot"

Si tratta di un ciclo in 7 parti, composto nel 1987 per soprano e ottetto strumentale su testi tratti da *Four quartets* di Thomas Stearns Eliot*. La voce femminile si inserisce nella III, V e VII parte del ciclo. L'opera fu commissionata per una manifestazione musicale di Colonia: la prima parte di uno dei concerti doveva ospitare un ottetto di Schubert, per la seconda parte venne proposto a Gubajdulina di comporre un lavoro per identico organico strumentale, a cui si unì successivamente la voce femminile.

In questo *Omaggio* della durata di 40 minuti, Gubajdulina si rivolge ancora una volta a una geniale creazione della poesia del XX secolo. La compositrice, affascinata dalla personalità e dai versi di Eliot, sentì il desiderio di realizzare un'opera per quattro quartetti d'archi e voce recitante, definibile come un "mistero cameristico". I *Quattro quartetti* di Eliot colpirono l'ispirazione di Gubajdulina nel loro intreccio di tutti i massimi problemi esistenziali dell'uomo (anzi, meglio, del "pan-uomo", del "grande uomo" di Berdjaev). Il numero 4 (4 cicli di versi in cinque parti) viene inteso come i 4 elementi naturali (terra, aria, fuoco, acqua), le 4 stagioni, le 4 ipostasi divine (Padre, Figlio, Spirito Santo e la Vergine) e i 4 tempi (passato, presente, futuro più un quarto tempo che si estende "prima" e "dopo", un "extra-tempo"). Fu soprattutto l'"extra-tempo" eliotiano ad ammaliare Gubajdulina. Già la filosofia medievale aveva indicato l'esistenza di un tempo eterno, divino, ugualmente esistente anche nella sua stessa assenza. Eliot aveva anteposto ai suoi *Quartetti* un'epigrafe di Eraclito: «La strada che conduce in alto e quella che conduce in basso sono la stessa strada». Nei versi veniva citato un antico *rondeau* di Guillaume de Machault, *Nel mio principio è la mia fine*, e come un leitmotiv ricorrono le parole «al punto fermo del mondo che ruota».

Per Sofija Gubajdulina, come compositrice e come essere umano, sommerso per tutta la vita dal paradosso del nostro tempo, che si offre come un tempo fermato, nel paradosso di un'opera avvolta in sé e che de-

---

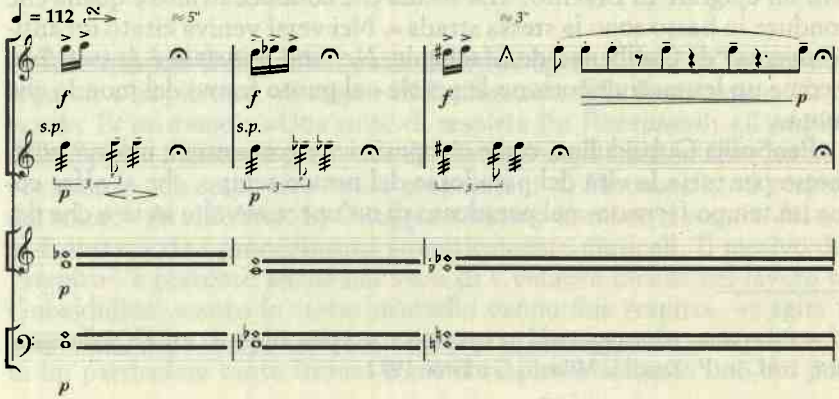
* Le citazioni da *Four quartets* di T. S. Eliot sono tratte da T. S. Eliot, *Quattro quartetti*, trad. it. F. Donini, Milano, Garzanti 1982.

ve schiudersi, il pensiero di Eliot sull' "extra-tempo" ha rappresentato il mistero di una recondita ipostasi dell'esistenza. I *Four quartets* sono come quattro variazioni sull'«extra-tempo». Nel I quartetto si tratta di un «Punto fermo del mondo che ruota» («At the still point of the turning world»); nel II è un punto su una circonferenza in movimento («In my beginning is my end»); nel III è un punto in cui si intersecano il tempo e l' "extra-tempo" («The point of intersection of the timeless with time [...]»); nel IV vi è un punto irrazionale al di là dell'intersecazione e della circonferenza, un punto esterno all'esistenza, qui e in nessun posto, mai e nei secoli dei secoli («In England and nowhere. Never and always»). Ma è proprio in questo punto che l'uomo trova il momento della redenzione e della guarigione («But all shall be well»).

Benché i testi dell'opera poetica di Eliot compaiano soltanto come singoli e brevi frammenti in tre delle sette parti del ciclo, in *Omaggio a T. S. Eliot* si riflettono le idee di tutti i *Four quartets*. L'organico strumentale dell'ottetto, un classico quintetto d'archi e un trio di fiati (clarinetto, fagotto e corno), non corrisponde alla lettera all'idea del quartetto, ma la scelta era legata alla proposta giunta in precedenza da Lockenhaus.

Ognuna delle sette parti del ciclo musicale è legata ai *Quartetti* di Eliot. La I parte, strumentale, è pervasa di immagini del I quartetto: il laghetto ora divenuto secco cemento, un giorno pieno d'acqua alla luce del sole, dove fioriva il loto e ora deserto. Nella forma volutamente statica della I parte, nonostante l'indicazione di tempo veloce, è simbolizzata anche l'idea del "punto fermo". Raffinati colori impressionistici (frasi brevi, come lampi su uno sfondo di flautati) riecheggiano le immagini eliotiane dell' "aria tintinnante", dell' "uccellino", delle "rose", e gettano un ponte aereo verso l'eleganza orientale del *Giardino di gioia e di tristezza*. Il tema appare come rappreso e allo stesso tempo dotato di impulsi ritmici:

Es. 60



La II parte, pure strumentale, è in certa misura legata alla frase-ritornello del II quartetto di Eliot «Nel mio principio è la mia fine». Ad essa viene ad associarsi la forma "incorniciata" tipica di Gubajdulina: la II parte si apre e si chiude con l'assolo del corno, che segue una serie arpeggiata di armonici naturali; tra i due assoli si interpongono le meraviglie sonore di clarinetto e fagotto con accordi ricchi di armonici. La III parte, con l'assolo della voce femminile, si basa sul testo del IV quartetto di Eliot: «Il tempo e la campana han seppellito il giorno» («Time and bell have buried the day»). La IV parte, nuovamente strumentale, prosegue l'idea della forma statica della I parte e, nella sua forma aleatoria, riflette in qualche modo la "relatività del tempo". La V parte, con strumenti e voce uniti, include un frammento del testo di Eliot dalla IV parte del II quartetto: «Il freddo sale dai piedi» («The chill ascends from feet»). La VI parte, senza la voce femminile, ripropone diversamente l'idea della staticità della I e IV parte, quasi volendo penetrare a fondo una stessa e dolorosa emozione. La VII parte (ottetto e voce insieme) risponde alle immagini del IV quartetto di Eliot con inserti tratti dalle sue III e V parte: dalle parole «Il peccato è Incombente» («Sin is Behovely») fino alle frasi conclusive dei *Four quartets*: «E il fuoco e la rosa sian uno» («And the fire and the rose are one»).

Il momento di contatto con le vette del pensiero di Eliot ha condotto a una peculiare rifrazione delle immagini poetiche, che Gubajdulina ha saputo forgiare nelle sue "messe" e "misteri" strumentali o vocali. Nelle opere di Gubajdulina è penetrato un pensiero metafisico che ha fatto sì che fosse possibile rendere la sua musica una forma di filosofia sonora. Il ciclo in 7 parti è strutturato secondo un principio assiale, con il "punto fermo" nella IV parte centrale, e secondo un principio vettoriale, con un moto progressivo tendente al finale della VII parte. La IV parte, aleatoria e di breve durata, appare come immobile per la presenza in essa di materiale musicale senza sviluppo. La IV parte, assiale, è preceduta da tre momenti espositivi preliminari, ai quali seguono tre momenti risolutivi di risposta. La I parte espone l'intera sonorità del quintetto d'archi ed è legata a un'immagine luminosa del mondo, con veri squarci di luce. Nel finale della stessa parte, però, si delinea un percorso verso la tragedia, simbolicamente rappresentato da una successiva caduta delle voci melodiche. L'esposizione del trio di fiati nella II parte presenta alcuni prototipi di genere, con imitazione di "corni naturali": richiami che tuttavia non risuonano sullo sfondo di un qualsivoglia scenario terrestre, bensì in astratte coordinate spazio-temporali. Nella III parte si ha l'esposizione della voce femminile con un assolo del tutto monodico. Il diapason vocale abbraccia uno spazio enorme, dal registro di mezzo-soprano a quello di soprano lirico. Il momento culminante del canto ricade sulle parole «Ha risposto luce alla luce, e tace» («Has answered light to light and is silent»). Dopo la IV parte centrale, lo svi-

luppo del ciclo continua in una sfera emotiva altamente drammatica. La V parte, di notevole durata e con ottetto e voce solista uniti, non può, con il suo ritmo tragico e regolare, non rammentare l'immagine della salita al Golgota, tanto più secondo la precisa allusione del testo poetico «a dispetto di ciò, parliamo di venerdì santo» («in spite of that, we wall this Friday good»). La VI parte si offre come un quadro di afflizione, come una dolorosa Pietà. Quattro strumenti (violino, viola, violoncello, clarinetto) suonano un rigoroso legato, con una piana esposizione di parti melodiche che ricordano arie bachiane di intensa compassione. La VII parte, conclusiva, disegna un'immagine complessa, determinata sia dai versi di Eliot sia dai modi tipici del finale gubajduliniano. Dopo il lirismo cristallizzato della VI parte si passa a una musica palpitante di movimento: un lungo trillo del contrabbasso, veloci passaggi di violino e clarinetto, turbinanti arpeggi degli archi. L'immagine è duplice: non si tratta né di un'ascesa giubilante né di trombe foriere di morte, si tratta dell'irrazionale combinazione dell'una e delle altre, di qualcosa che va oltre l'intersecazione e la circonferenza di cui parlavamo per perdersi nell'extra-tempo. Nel IV quartetto di Eliot è detto: «Polvere sospesa nell'aria... era una casa... Questa è la morte dell'aria... Acqua e fuoco distruggeranno / le fondamenta marce, che noi dimenticammo». Il testo del finale tuttavia non riporta queste parole. Allorché risuona il testo poetico, «Sin is Behovely», la voce è accompagnata da ritmi tragici e la "risolutiva" parola conclusiva non può che risultare la più "irrisolvibile": «E il fuoco e la rosa sian uno». La musica della VII parte, con funzioni di ripresa del ciclo, offre dapprima una trasformazione del tema della I parte al quale, nella coda, viene restituito il suo aspetto originario, rappreso e ritmato – «nel mio principio è la mia fine».

«E non la chiamata fissità, / Quella dove sono riuniti il passato e il futuro... Tranne che per il punto, il punto fermo, / non ci sarebbe danza, e c'è solo la danza» (T. S. Eliot, I quartetto).

"Alleluja"

Alleluja, opera in sette movimenti per coro, orchestra, organo, voce bianca e proiettori luminosi, fu composta nel 1990 su commissione della Berliner Woche, manifestazione durante la quale l'opera fu eseguita sotto la direzione di Simon Rattle. Nel finale vengono citati la melodia e il testo di un inno slavo-ecclesiastico che si conclude appunto con la parola "Alleluja" che ha dato il titolo al lavoro di Gubajdulina.

Il lavoro, monumentale, è un coronamento sia degli anni Ottanta, periodo oltremodo fecondo per la compositrice, sia delle sue precedenti ricerche nel campo della musica religiosa. Fino al 1989-90, Gubajdulina aveva realizzato opere di carattere religioso esclusivamente per insiemi strumentali. A partire da *Innalzate il vostro giubilo al cospetto del Signore*

e da *Alleluja* la compositrice ha rivolto la propria creatività alla parola religiosa in quanto tale. Nell'ispirazione di *Alleluja* interviene anche l'idea della luce intesa in due significati: una luminosa fusione che può essere percepita dall'orecchio e una luce (o, se vogliamo, colore) che può essere vista dall'occhio. Nell'evoluzione artistica della compositrice, l'ingresso della musica nel mondo del colore è la principale innovazione offerta dall'opera.

Alleluja parte dall'idea del colore nella stessa misura in cui la Sinfonia *Stimmen... Verstummen...* partiva dall'idea del gesto del direttore d'orchestra. Gubajdulina pensò per la prima volta all'utilizzo del colore durante un concerto a Louisville, nel quale, insieme con la prima esecuzione di *Pro et contra*, era in programma *Prométhée* di Skrjabin, con proiettori che diffondevano una stupenda luce colorata in tutta la sala. Per la prima volta nella sua vita, Gubajdulina volle analizzare non il suo orecchio musicale bensì il suo orecchio cromatico, scoprendo così interessanti particolari: il "do" in una data ottava aveva un colore, suonato da un flauto ne aveva uno differente, da un trombone un altro colore ancora. In definitiva, nella percezione del colore ella ha rifiutato ogni principio melodico basato sugli intervalli, elaborando una diversa concezione: *la luce come ritmo*. Tale percorso conduceva non nello spazio esterno della musica bensì nelle sue profondità, come un prolungamento delle ricerche di nuove strutture ritmiche che Gubajdulina aveva effettuato nei suoi diversi lavori.

Affrontando la letteratura specifica sul colore, Gubajdulina ha trovato una simbologia a lei vicina nel "meccanismo" stesso di formazione del colore. Perché si materializzi un qualche colore dello spettro solare, il raggio di luce bianca, che cade su una superficie, deve perdere una parte delle sue componenti. Vale a dire: *qualsiasi colore è il risultato del colore bianco che ha sacrificato una propria parte*. La nascita di ogni colore comporta una propria percentuale di "sacrificio" e in tal senso la compositrice ha elaborato una propria "scala di vittime sacrificali cromatiche":

giallo	arancione	azzurro	verde e porpora	rosso	blu	viola
1:7	2:6	3:5	4:4	5:3	6:2	7:1

Questa gamma di colori base è completata agli estremi dal colore di sintesi, bianco (0:8), e dal colore assente, nero (8:0). Viene utilizzato inoltre il colore "sconfinante" lilla chiaro. Tale sistema cromatico-numerico, insieme alla simbologia sacrificale, viene posto alla base del ciclo musicale in 7 movimenti. Durante l'esecuzione concertistica, negli intenti della compositrice, il colore deve intervenire senza sprechi, al fine di non disturbare la musica, e garantire il proprio massimo effetto nel momento culminante dell'"assolo di colore" nel finale della VI parte.

La composizione cromatica è correlata non soltanto alla forma ma anche alla drammaturgia musicale. *Alleluja* di Gubajdulina, infatti, richia-

ma direttamente l'idea dell'eucaristia, con il sacrificio comunitario nel corpo di Cristo e la successiva redenzione. Nell'opera, è la soluzione cromatica del punto culminante e del finale che assurge a simbolo dell'intenso momento religioso. Nell'attimo dell'acme generale alla fine della VI parte viene ad esaurirsi lo sviluppo di tutti i colori dello spettro solare, resta soltanto un "luminoso nereggiare", sul cui sfondo un raggio di luce bianca esegue una parte ritmica secondo le lunghezze determinate dalla "scala di vittime sacrificali". Il finale, in cui canta per la prima volta la voce bianca, intonando la melodia dell'inno ortodosso, viene illuminato da un raggio di luce lilla chiaro, colore "sconfinante" all'interno dello spettro.

La musica di *Alleluja* è tra le più severe e drammatiche. Sotto il profilo drammaturgico, tutto lo sviluppo musicale tende alla VI parte, in cui più volte risuona la parola "credo", più vicina però, per la sua cupa tragicità, a un catastrofico Dies irae che a una categorica professione di fede. I fili che reggono la struttura, tuttavia, conducono al finale dell'opera, in cui i vari spunti tematici vengono proposti in un'estrema staticità: l'intero inno della voce bianca, del quale le parti I, III e V anticipano alcuni frammenti; il tema dell'oboe della II parte; il tema delle "terze maggiori e minori" della III parte e altre forme tematiche. Il II e IV movimento svolgono una funzione di intermezzo: nella II parte il coro non partecipa all'azione drammaturgico-musicale e nella IV si unisce all'insieme soltanto nel finale.

Nella struttura cromatico-musicale viene adottato anche il seguente principio: le proporzioni cromatiche di una parte diventano le proporzioni musicali della successiva. La proporzione simbolica del colore arancione, ad esempio, nella I parte (6:2) è utilizzata come proporzione di durata nella II parte: 94 batt.: 31 batt., oppure 6:2.

La prima parte introduce immediatamente nei toni severi e rigorosi del lavoro. Il motivo dell'"alleluja", nonostante la sua figurazione piana e tondeggiante, risuona nei toni gravi dei bassi, completato da un moto eterofonico degli archi e dal timbro metallico dei tromboni. Questi ultimi, inoltre, disperdono nello spazio della I parte una delle frasi dell'inno slavo-ecclesiastico, che nel finale verrà eseguito per intero dalla voce bianca. Come contrappeso ai bassi, che iniziano il loro canto "dal più profondo", emerge la voce del tenore solista che con il suo timbro sonoro e acuto preannuncia in certa misura l'assolo conclusivo della voce bianca. L'elemento interno portante della I parte è il colore arancione con le relative indicazioni numeriche 2:6 (6:2). In n. 13 la parte si suddivide in due sezioni principali che dividono a loro volta il raggio colorato nell'esatta proporzione di 6:2. In n. 13 il raggio arancione raggiunge il massimo della propria intensità e parallelamente ad esso, nella musica, emerge l'assolo del tenore *fortissimo*. Nella seconda sezione si ha un ribaltamento: le frasi piane dell'"alleluja" passano gradualmente

dal registro acuto a quello più grave, mentre gli archi *divisi* seguono una tessitura discreta densa di brevi e febbrili impulsi.

La II parte, che funge da intermezzo, prosegue lo sviluppo della I parte. La sua tessitura puramente strumentale è assai più diafana e omogenea e vi rientrano gli archi, l'organo, come sfondo sonoro, e l'oboe e il corno in assoli alternati. La forza motrice è costituita dagli archi che sostengono ancora gli impulsi brevi e discreti della I parte. L'organo, con timidi accordi continui di due note, riempie tutte le pause degli archi. Prima l'oboe, e successivamente il corno, espongono il tema di quinte e tritoni che ritornerà nel finale del ciclo. Il ritmo degli archi non segue i numeri quadrati ma nemmeno le successioni di Fibonacci: si tratta invece di una progressione del tipo 3, 2, 5, 7, 12, 19, sostituita in seguito da elementi di una successione diversa - 27, 17. La forma musicale della II parte è costruita come cascate sonore che aumentano e decrescono (da 3, 2, a 19, 27, 17 e nuovamente a 2, 3) con un culmine dinamico prima di n. 20, momento in cui avviene il cambio di successione matematica (dopo il numero 19). La composizione della II parte racchiude tre "respiri cromatici": azzurro (15 batt.:9 batt., cioè nella proporzione 5:3; giallo (21 batt.:3 batt., cioè 7:1) e arancione (18 batt.:6 batt., cioè 6:2). Il momento culminante del colore arancione coincide con l'acme dell'intero movimento – prima di n. 20 – e suddivide la forma in due sezioni disuguali. Verso la fine della II parte interviene un nuovo colore, il verde, che passa poi nel movimento successivo.

La III parte è caratterizzata da un tempo veloce, mentre alla parte corale è affidato un canto *con spirito*. Dal punto di vista tematico, la parte è assai ricca e comprende un nuovo tema iniziale (ancora sulla parola «alleluja»), derivato dal concatenamento delle quinte e dei tritoni nel tema dell'oboe della II parte, una frase dell'inno conclusivo, presentata nel puntillismo di singole note alla tromba, il tema di terze maggiori e minori, ripreso nel finale e che avrà particolare risalto nel momento centrale del coro (n. 28), un tema melismatico prima al tenore solista (n. 14), poi al coro, e infine un drammatico tema discreto agli archi. Lo sviluppo formale procede senza soluzioni di continuità e può essere diviso in tre sezioni principali. La prima (da b. 1 a n. 14) comprende alcune variazioni del tema iniziale, frammiste al tema puntillistico della tromba e a quello delle terze maggiori e minori (nn. 12, 13). La seconda sezione, che si apre con il tema melismatico del tenore solista in n. 14, si sviluppa su una stratificazione contrappuntistica di nuove varianti del tema iniziale (da n. 15), del tema della tromba (da n. 16) e del tema delle terze maggiori e minori (n. 17 e oltre). L'incremento della tessitura polifonica conduce al culmine della III parte in n. 28, in cui, dalla sommità di un si bemolle2, si sviluppano le frasi tematiche di terze maggiori e minori. La tessitura della III parte è la più densa e porta al culmine dinamico conclusivo. Il tema melismatico, prima cantato dal tenore

solista, viene ora liberamente imitato dal coro *divisi* a livello super-polifonico. Al coro viene ad anteporsi il contrappunto di un tema discreto degli archi (n. 36), tema già presente nella I e II parte. Le sue frasi, di 1, 2, 5 e 3 note, separate da pause, risuonano imperiose e severe, tanto che anche l'intero strato corale dell'"alleluja" acquista toni drammatici. In questo punto il ruolo costruttivo del colore è più che mai importante al fine di modellare l'acme centrale (n. 28), allorché si ha il tentativo di "creare il colore bianco" attraverso la sintesi di verde, rosso e blu. Le proporzioni numeriche dei diversi colori sono le seguenti: il verde (n. 4), che inizia già alla fine della II parte, si esaurisce prima della "creazione del colore bianco" in n. 28 e conta 441 unità (quarti). Tale segmento cromatico è diviso a metà (nell'unità 221) prima di n. 14, cioè al termine della prima sezione della III parte. Il colore bianco in n. 28 ha come struttura interna 0:8 battute. Proporzionalmente, il rosso (3:5) occupa lo spazio da n. 29 alla I battuta prima di n. 39, il viola (1:7) le ultime 8 battute della parte. Nelle ultime tre battute della III parte, allorché i suoni sono giunti ad esaurimento, sono riportate sulla partitura le indicazioni di brevi comparse di giallo, arancione e azzurro nelle corrispondenti proporzioni ritmiche.

La IV parte, corrispondente al secondo intermezzo del ciclo, si presenta come una variante musicale della II parte, con una trasformazione, tuttavia, che l'avvicina ormai al culmine drammatico della VI parte. Come nella II parte, anche qui lo sviluppo è basato sulla combinazione di archi discreti in primo piano e di suoni organistici continui sullo sfondo. Si ha inoltre un contrappunto dei fiati (trombone e corni), con un tema che racchiude il tritono, la quinta ma anche la settima e la nona. In un modo o nell'altro, comunque, tutti gli elementi tematici subiscono un ampliamento, di estensione, durata e numero di voci. La parte discreta degli archi, ad esempio, include frasi non di 1, 2, 3 note ma di 7, 19, 31, 50, 80, 131 note (che seguono numericamente la successione 3, 2, 5, 7, 12, 19, 31, 50, 81, 131). Il *divisi* degli archi, nel momento culminante in n. 11, raggiunge le 28 voci. La forma è divisa in due grandi sezioni, la prima delle quali si chiude nel punto culminante indicato. Nella seconda sezione (1 b. prima di n. 14) si inseriscono le percussioni, viene escluso l'organo e interviene nuovamente il coro. Lo sviluppo della seconda sezione è opposto a quello della prima. Se il ruolo di guida spettava allora agli archi, con incrementi di durata e di registro, ora invece il loro tema pare esaurirsi, mentre acquista via via più potenza la sonorità del gruppo di 6 percussioni (tam-tam e tamburi grandi). La colorazione timbrica di queste percussioni è secca, dura e tenebrosa. Durante la seconda sezione i loro motivi tematici crescono da 3 a 81 note (per giungere di fatto a un vero e proprio ostinato) e la dinamica passa dal *piano* al *fff*. L'ingresso del coro è particolarmente drammatico, giacché l'"alleluja" viene ora intonato su un duro tritono ostinato (sol-re be-

molle). I ritmi della parte corale, inoltre, paiono quasi tremolare rilucenti nelle proporzioni 3:5, 6:2 ottavi, derivate dai parametri cromatici del rosso e dell'arancione della precedente terza parte. Il colore che domina la IV parte è il blu, tonalità cromatica che ancora non era stata usata nel ciclo. Nella "scala delle vittime sacrificali" di Gubajdulina il blu appartiene ai colori sottoposti a maggior tensione e, pertanto, assai vicini al nero. I rapporti numerici del blu (6:2 oppure 2:6) rientrano nella struttura formale della IV parte: un terzo della sua durata precede la frattura culminante di n. 13, gli altri due terzi, segnati dall'ingresso delle percussioni, scorrono dopo l'avvenuta frattura. La IV parte, inoltre, racchiude cinque "respiri" del colore blu (incremento e decremento) secondo questi rapporti: "blu" (10:30 quarti), "viola" (5:35 quarti ovvero 1:7), dopodiché la tensione aumenta: 5:45, 5:55, 5:65 quarti, ovvero 1:9, 1:11, 1:13.

La V parte, di breve durata e di diafane sonorità al registro acuto, rappresenta un momento di quiete e di luce prima della tragica VI parte. Nel coro cantano soltanto le voci femminili (soprani e contralti) che intonano una piana melodia di tipo misolidio. Il coro è accompagnato da un delicato pedale orchestrale di marimba, vibrafono, arpa (sulla nota "do"), il cui andamento ritmico è organizzato in base ai rapporti cromatici della parte precedente: 1:7, 1:19, 1:11, 1:13. Nella parte della tromba, come già nella I e III parte, viene esposta in una tessitura puntillistica ancora una frase melodica dell'inno sacro che concluderà il ciclo. Il colore della V parte è il porpora, di proporzioni equilibrate (4:4), con incrementi e decrementi regolari che accompagnano tutta la parte: 12:12, 12:12... quarti, ovvero 4:4, 4:4... battute nell'immutabile misura di 3/4.

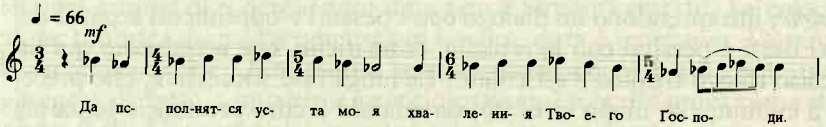
La VI parte, centro gravitazionale dell'intera composizione e zona di culmine drammatico, richiama il giorno del giudizio, un quadro di naufragio generale, di distruzione e di cataclisma planetario. Il primo complesso tematico offre tre importanti strati: turbolenti passaggi dell'organo combinati con ritmi febbrili di timpani e cascate di suoni gravi del tamburo grande; un severo tema discreto degli archi con motivi spezzati; in risposta a questi ultimi, brevi repliche del coro sulla parola «credo», «credo», «credo». Tale complesso tematico viene a ripetersi tre volte con un progressivo aumento di voci, dinamica e intensità nelle repliche corali. Segue un'elaborazione di intensa drammaticità (da n. 18), in cui le parole del coro «credo, infinitamente credo», enunciate in *Sprechstimme*, intraprendono un dialogo con i pesanti e opprimenti accordi dei fiati bassi e persino con le repliche cromatiche, che acquistano qui un preciso rilievo ritmico e articolato. La lunga fase successiva, che precede il culmine, ha inizio in n. 25, da quando il coro pronuncia la parola «alleluja». Un immenso crescendo perdura fino al culmine generale della VI parte, fino a precipitare nel colore nero, nella "creazione del colo-

re nero", in n. 42. Da n. 35, nell'intera compagine, risalta una funerea triade minore all'organo (fa minore). In n. 39 la massa sonora è trafitta da un canone di ottoni e campanelli ("la tromba universale"). La fusione totale delle voci, ormai aleatoria, cede il posto al silenzioso nereggiare dell'assolo cromatico. In n. 42, sullo sfondo nero, il colore bianco disegna i ritmi fondamentali dell'*Alleluja*, 1:7, 2:6, 3:5, nonché quelli di maggiore tensione 1:9, 1:11, 1:13. In n. 43 l'arcobaleno dei sette colori (giallo, arancione, azzurro, verde, rosso, blu, viola) ripropone sullo sfondo nero l'intera "scala delle vittime sacrificali" e apre il cammino verso la catarsi finale. Dopo l'arcobaleno prende a risuonare a mezza voce un si bemolle che avvia l'opera alla sua conclusione.

Ogni livello formale della VI parte è organizzato secondo i rapporti cromatici, dal ritmo della forma al ritmo del singolo motivo. Nella sua struttura la forma compositiva risponde a tre rapporti principali: 5:3 (110:66 battute), fino al momento dell'"alleluja" corale; 6:2 (132:44 battute), fino agli accordi dell'organo; 7:1 (154:22 battute), fino all'inizio dell'assolo cromatico. Su identici rapporti è costruita la triplice esposizione del complesso tematico iniziale: 7:1 (21:3 battute), 6:2 (18:6 battute), 5:3 (15:9 battute). A livello inferiore, acquista importanza una periodicità di 11 battute: 14 "respiri" di 11 battute del colore verde (da b. 1 fino a n. 42), l'assolo cromatico (da n. 42, 11 batt.), preparazione del finale sul si bemolle (n. 44, 11 batt.). A livello propriamente ritmico, si ha una costruzione di motivi cromatici nel momento di elaborazione (con imitazioni di suono e colore), prima e durante il clima drammatico e nell'assolo del colore. Se in tutte le altre parti il colore ha un ruolo di sfondo, nella VI parte la voce cromatica costituisce uno strato tematico autentico.

La VII parte è un luminoso epilogo ornato dal puro e fragile timbro della voce bianca. Il finale ha un carattere statico ed è strutturato come una catena di frasi monotipiche del lento inno antico-russo cantato dalla voce bianca, alternate a reminiscenze dei principali temi delle parti precedenti, più una coda corale conclusiva. La citazione dell'antica fonte è tutt'altro che automatica. Dell'originale a due voci Gubajdulina prende soltanto la voce acuta, intervallando e spostandone le frasi. La frase d'inizio è:

Es. 61



Convergono verso la melodia finale anche momenti tematici della I, III, e V parte, citati direttamente o con lievi variazioni. Nella parte della voce bianca viene tuttavia tralasciata la frase melodica della tromba nella V parte.

Nel corso della VII parte la voce bianca intona 6 frasi della citazione melodica, frasi reciprocamente variate e accompagnate nella loro esposizione da una variazione polifonica di due arpe, celesta, campane e organo. Tra la seconda e la terza frase della voce bianca compaiono sia il tema dell'oboe della II parte, con tritono e quinta, sia l'eterofonia del flauto dal finale della VI parte (n. 5 del finale). Tra la terza e la quarta frase i violini acuti, il coro e tutti gli archi iniziano a sviluppare (da n. 8 del finale) il tema delle terze maggiori e minori (dalla III parte). Tra la quarta e la quinta frase (n. 13) si uniscono in contrappunto l'eterofonia del flauto, l'agile tema di tipo discreto degli archi, presente in tutte le diverse parti del ciclo fatta eccezione per la V, e il tema della tromba. Attorno alla quinta e sesta frase, prima della coda, ha sempre maggior sviluppo il morbido tema delle terze maggiori e minori (da n. 16).

La coda corale (n. 23) è centrata sul si bemolle che apre la VII parte e che compare in tutte e sei le frasi della voce bianca. Nella coda, il si bemolle viene dapprima intonato ai margini estremi del diapason orchestrale, per poi essere via via arricchito dalla scala dell'arpa, dalla superpolifonia dell'orchestra e del coro, che canta «alleluja» e, infine, comparire all'unisono generale nel registro mediano, coronato dal conclusivo «Amen» della voce bianca.

Il colore lilla chiaro, che si diffonde nel finale dell'*Alleluja*, supera i confini dell'iride, è privo di qualsiasi tensione e può concedersi un "respiro" regolare. Durante la VII parte, fino alla coda, si hanno 9 ondate regolari di colore di 50 quarti (7 volte) e nella coda, per via del tempo rallentato, di 33 quarti (2 volte). Una tale regolarità del ritmo cromatico corrisponde al carattere statico del finale e all'idea dell'eternità che esso intende esprimere.

L'*Alleluja* di Sofija Gubajdulina è profondamente consono con il mondo dell'icona russa, severo, ascetico, rivolto ad un'esistenza extratemporale e decorato soltanto dai colori dell'arcobaleno celeste. Le sette parti dell'opera (il "sette" è numero pregno di sacralità) paiono essere sette sguardi rivolti a immagini sacre e trasmessi attraverso il canto di voci racchiuse in un devoto isolamento, attraverso le severe sonorità degli archi, dei fiati, dell'organo e delle percussioni, nell'accompagnamento della "scala di vittime cromatiche". Anche i principali contrasti dell'opera – azione sinfonica e inazione corale, dramma del sacrificio terreno e salvezza nella luce celeste dell'eternità – vengono risolti nel mondo spirituale dell'icona. Strutturalmente, l'opera soggiace all'invisibile ma possente forza del ritmo, capace di sottomettere non soltanto il suono ma anche la luce. Nulla è così creativo e onnicomprensivo quanto il rit-

mo, questo *perpetuum mobile* dell'universo. La luce, invece, secondo le parole del filosofo russo Vladimir Solov'ëv, «esprime in sé l'unione di tutto il mondo».

La musica del XX secolo ha sempre più carattere vocale. La causa è da riportarsi non tanto alle peculiarità di un dato genere musicale, quanto alla situazione generale delle varie arti nel XX secolo, nel fatto cioè che esse hanno oltrepassato tutte i loro confini diffondendosi in altrui territori. Il XX secolo ha offerto nuove forme di interazione e di crescita tra le arti. Si è avuta, inoltre, un'intersecazione tra musica e teologia, musica e filosofia, tra campi, cioè, spiritualmente contigui. Parlando di Sofija Gubajdulina, abbiamo già accennato alla nascita nella sua arte di un "teatro nell'orchestra", di un "tempio nell'orchestra". La sua musica, su basi concettuali nuove, ha conosciuto una sintesi con la poesia, quasi un ingresso nella "poesia vocale". La musica vocale e la parola poetica si sono fuse nella sua arte partendo da ambiti polarmente opposti: da quello del "parametro d'espressione", riguardante particolari minimi all'interno del linguaggio artistico, e da quello puramente concettuale, legato al contenuto dell'opera d'arte. A livello espressivo, il momento comune tra le due arti si è realizzato nell'interpretazione "intonata" della parola poetica, trasformatasi in un autentico fattore strutturale della composizione musicale. Come già si è rilevato, nel 1984, all'epoca della composizione di *Omaggio a Marina Cvetaeva*, Gubajdulina ha indicato oltre venti modi diversi di riprodurre con la voce il testo poetico, con un evidente raccordo tra la musica e la recitazione artistica di poesia. Come ha affermato Nikolaj Berdjaev, «l'uomo e il suo destino portano impressi tutti gli strati cosmici, tutte le sfere celesti»[41]. Ambedue le arti – poesia e musica – uniscono tale principio cosmico e celeste con le sfumature emotive più intime dell'uomo, la voce e il respiro. Le immagini di "O Padre" - "O Figlio" - Tu ed io - quel giardino - quel mondo - peccato e grazia acquistano piena esistenza nel doloroso andamento orante del coro, nel luminoso librarsi delle voci nello spazio musicale, nell'esorcismo appena sussurrato, nell'estasi, in un inspirare ed espirare denso di paura e di entusiasmo... Per questo le parole del poeta Tanzer diventano veri postulati dell'arte di Sofija Gubajdulina: «La poesia è la corona della nostra lingua», «creare con parole, colori, suoni – per amore».

Conclusioni:
«Nella creatività è il proseguimento della Creazione»

Quando il XX secolo, approssimandosi al suo tramonto, inventerà finalmente la "macchina della felicità", il suo meccanismo non potrà che fondarsi sul suono, sui mutamenti di oscillazione sonora. Nella grande

famiglia delle arti, spetterà dunque alla musica condurre l'uomo al *satori*, ideale condizione psicofisica per l'antica filosofia zen. «Stavo vagando non so neppur io dove. D'improvviso scomparvero il corpo e la mente. Tutto ciò che potevo sentire era l'Essere, onnipresente, perfetto, limpido ed eccelso. Era come uno specchio che tutto abbracciasse e da cui sorgessero fiumi e montagne [...]» (testo zen del XVI secolo). Ovvero, secondo le parole di un poeta russo del XIX secolo: «Ogni cosa in me – io in ogni cosa».

Nella creazione del *satori* musicale una parte imprevedibile può appartenere a un compositore-donna. Donne-scrittrici e poetesse sono esistite fin dai tempi più remoti: prima scrittrice nella storia dell'umanità è considerata la principessa Enheduana, autrice nel 2300 a.C. del poema religioso *Ninme-sharra*. Chi fu la prima donna-compositrice a entrare nella storia mondiale? Di fatto, nella composizione musicale la donna ha avuto piena libertà soltanto con il XX secolo. La musica, certo, non ha genere, cioè non ha sesso. Eppure, la percezione del mondo femminile è assai diversa da quella maschile. Nei maggiori talenti ciò si riflette in un'estrema sensibilità "cutanea" della donna-autore verso il materiale artistico. Potremmo ricordare lo stile della regista sovietica Kira Muratova. Il suo film del 1987 *Peremena učasti* (Una svolta del destino), ad esempio, riesce, attraverso i sottilissimi capillari del "parametro d'espressione", essenziale anche per lo stile musicale di Sofija Gubajdulina, a stabilire un contatto con tutti gli organi di senso dell'uomo, portandoli a una tensione straordinaria. Non a caso Viktor Suslin, recensendo un concerto di musiche di Gubajdulina, ha sottolineato: «Il pubblico non ha applaudito per puro dovere di cortesia, esso era stato piuttosto toccato in ogni suo nervo vitale»[42].

Ben più vasta, tuttavia, è la questione del ruolo creativo della donna del XX secolo. A tale proposito, vorremmo ricordare la personale concezione di Gubajdulina. Ella ritiene che, oltre a ragioni di ordine economico e sociologico, per la completa emancipazione artistica della donna nel nostro secolo esistano altresì motivi più misteriosi, legati alla sostanza stessa della cultura e della sua evoluzione storica. La cultura dell'Europa occidentale, sostanzialmente maschile, non starà forse attraversando quello stadio evolutivo in cui può cercare un'unione complementare con capacità creative di segno opposto?

Esistono artisti di due tipi (anche secondo il pensiero di Gubajdulina): quelli che navigano seguendo un greto artistico già tracciato e quelli che cercano di portare oltre il percorso del fiume. Lo stesso si può affermare parlando del concetto di nazione: «Ci sono artisti creati da una nazione e altri che creano una nazione». Già ora Sofjia Gubajdulina appartiene a quegli artisti che "creano una nazione", e una nazione che non appartiene soltanto a russi o tatari ma all'intero genere umano. La musica, per le sue stesse proprietà intrinseche, crea le condizioni per

una sorta di ecumenismo della vita emotiva umana. La musica, come ogni forma di creatività, favorisce l'ulteriore crescita di un'esistenza già formata. Gubajdulina dice di sé: «Io sono una persona religiosa di fede ortodossa e intendo la religione proprio come *re-ligio*, ricomposizione di un legame, ricomposizione del legato della vita. La vita riduce l'uomo in tanti pezzi. Egli deve ristabilire la propria integrità, – la religione è questo. Non vi è ragione più seria della ricomposizione dell'integrità spirituale per comporre musica»[43]. E come afferma uno dei padri spirituali di Sofjia Gubajdulina, il filosofo russo Nikolaj Berdjaev, «la creatività non è soltanto lotta contro il male e il peccato, essa crea un altro mondo, nella creatività è il proseguimento della Creazione»[44].

Note

[1] Intervista di V. Gorin a Sofija Gubajdulina, *V prekrasnom i jarostnom mire musyki* (Nel mondo stupendo e travolgente della musica), «Komsomolec Tatarii», 8 marzo 1981.

[2] Valentina Cholopova, *Muzyka spaset mir* (La musica salverà il mondo), «Sovetskaja muzyka», 9, 1990, p. 46.

[3] Intervento di Sofija Gubajdulina al Conservatorio di Sverdlovsk il 22 gennaio 1990.

[4] Per il termine "emitonia" v. V. Cholopova e Ju. Cholopov, *Anton Webern*, Ricordi-Unicopli 1990. L'emitonia si basa sull'unione di un semitono con tutti gli altri intervalli.

[5] Intervista di V. Gorin a Sofija Gubajdulina, *V prekrasnom i jarostnom mire musyki* (Nel mondo stupendo e travolgente della musica) cit.

[6] Per il termine "monomensuralismo", coniato dall'autore, v. V. Cholopova, *Russkaja muzykal'naja ritmika* (La concezione russa del ritmo musicale), Mosca 1983, pp. 44-5 e 246-51.

[7] Verbale della seduta della Commissione per la musica sinfonica e cameristica del 30 marzo 1966, p. 8.

[8] *Ibid.*, p. 14.

[9] *Ibid.*, p. 5.

[10] Verbale della seduta della Commissione per la musica sinfonica e cameristica del 15 marzo 1975, p. 23.

[11] *Ibid.*, p. 13.

[12] Conversazione personale con Sofija Gubajdulina del 18 gennaio 1990.

[13] *Ibid.*

[14] *Vmeste delaem muzyku* (Insieme facciamo musica), intervista di R. Koleskin a V. Toncha, «Večernij Sverdlovsk», 25 gennaio 1990, p. 1.

[15] Verbale della seduta della Commissione per la musica sinfonica e cameristica del 15 marzo 1975, p. 7.

[16] *Ibid.*, p. 11.

[17] *Ibid.*

[18] Sofija Gubajdulina, *I eto - scast'e* (E questa è felicità), intervista di Julija Makeeva, «Sovetskaja muzyka», 6, 1988, p. 23.

[19] Intervista di V. Gorin a Sofija Gubajdulina, *V prekrasnom i jarostnom mire musyki* (Nel mondo stupendo e travolgente della musica) cit.

[20] Pubblico dibattito con Sofija Gubajdulina durante il Festival di Sverdlovsk, 27 gennaio 1990.

[21] Verbale della seduta della Commissione per la musica sinfonica e cameristica del 27 febbraio 1974, p. 5.

[22] Verbale della seduta della Commissione per la musica sinfonica e cameristica del 29 aprile 1970, p. 22.

[23] Verbale della seduta della Commissione per la musica sinfonica e cameristica del 15 gennaio 1975, p. 14.

[24] Nikolaj A. Berdjaev, *Filosofija svobody. Smysl' tvorčestva* (Filosofia della libertà. Il senso della creatività), Mosca 1989, p. 330.

[25] Maestro Eckhart, *Il regno di Dio è vicino.*

[26] Conversazione personale con Sofija Gubajdulina del 7 giugno 1990.

[27] Conversazione personale con Sofija Gubajdulina del novembre 1983. Desidero riportare quanto detto da Jurij Nikolaevskij su Sofija Gubajdulina durante l'incontro con il pubblico presso la Filarmonica di Sverdlovsk il 27 gennaio 1990: «Persona di saldi principi, di grande franchezza, di capacità intellettuali non comuni e costantemente dedita al proprio lavoro. Sono felice di poterla incontrare talvolta anche tra le mura domestiche. E quanto sia affascinante lo vedete voi stessi».

[28] Risposta alla domanda di L. Gol'din in L. Gol'din, *Poverch bar'erov* (Oltre le barriere), «Sovetskaja kul'tura», 11 luglio 1989, p. 5.

[29] N. A. Berdjaev cit., p. 440.

[30] Alfred Schnittke, intervento alla televisione sovietica, 5 luglio 1990.

[31] *Est' muzyka nad nami* (C'è una musica sopra di noi), intervista a Sofija Gubajdulina di Dmitrij Kadancev, «Ogonek», 9, 1989, p. 25.

[32] N. A. Berdjaev cit., p. 307.

[33] *Est' muzyka nad nami* (C'è una musica sopra di noi) cit.

[34] *Ibid.*

[35] Cito dall'articolo: *Gitara segodnja: dialogi s masterami* (La chitarra oggi: conversazioni con maestri), pubblicazione di Irina Bel'skaja, «Sovetskaja muzyka», 9, 1988, pp. 42-3.

[36] Annotazione di Sofija Gubajdulina al lavoro *In croce.*

[37] *Ibid.*

[38] Grigorij Skovoroda, *Sočinenija v 2-ch tomach* (Opere in due volumi), Mosca 1973, I, p. 350.

[39] Conversazione personale con Sofija Gubajdulina dell'ottobre 1987.

[40] N. A. Berdjaev cit., p. 330.

[41] *Ibid.*, p. 229.

[42] Materiali della Festwoche di Berlino del 1982.

[43] Cito dall'articolo: V. Cholopova, *Muzyka spaset mir* (La musica salverà il mondo) cit., p. 54.

[44] N. A. Berdjaev cit., p. 331.

Appendice

Catalogo delle opere

Secondo la consuetudine ormai universalmente accettata per la musica contemporanea, le composizioni di Sofija Gubajdulina sono disposte nel seguente catalogo in ordine cronologico. A ogni opera sono riservate cinque colonne, di cui le prime tre individuano rispettivamente anno (o epoca) di composizione, titolo e sottotitolo, organico. Nella quarta colonna, quando disponibili e pertinenti, sono forniti i seguenti dati: casa editrice; revisioni, elaborazioni o nuove versioni; annotazioni varie; autore del testo o fonte letteraria; luogo e data della prima esecuzione; durata approssimativa. La quinta colonna contiene il rinvio alle incisioni elencate nella *Nota discografica*.

Abbreviazioni

A	=	contralto (voce e aggettivo)
a.	=	arpa
accomp.	=	accompagnamento
ad lib.	=	ad libitum
amplif.	=	amplificato
B	=	basso (voce e aggettivo)
Bar	=	baritono
camp.	=	campana
cb.	=	contrabbasso (strumento e aggettivo)
cel.	=	celesta
cfg.	=	controfagotto
chit.	=	chitarra
cl.	=	clarinetto
clav.	=	clavicembalo
cor.	=	corno
dir.	=	direttore
ed.	=	editore, edizione
elem.	=	elementi
elett.	=	elettrico
esec.	=	esecutore, esecuzione
fg.	=	fagotto
fl.	=	flauto
ingl.	=	inglese
magn.	=	magnetico
mand.	=	mandolino
mar.	=	maracas
masch.	=	maschile
mS	=	mezzosoprano
mus.	=	musica, musicale
ob.	=	oboe
orch.	=	orchestra
org.	=	organo
ott.	=	ottavino
perc.	=	percussione
pf.	=	pianoforte
rec.	=	recitante
riduz.	=	riduzione
prev.	=	previsto
S	=	soprano (voce e aggettivo)
sass.	=	sassofono
strum.	=	strumentista, strumento
T	=	tenore (voce e aggettivo)
timp.	=	timpani
tr.	=	tromba
trb.	=	trombone
v.	=	vedi, voce (negli organici)
vcl.	=	violoncello
vibr.	=	vibrafono
vl.	=	violino
vla	=	viola

N.B. Le abbreviazioni sono intese declinabili in numero, gli aggettivi anche in genere, e sono cumulabili.

Anno	*Titolo*	*Organico*	*Note*	*Discografia*
1956	*Facelija* ciclo sinfonico-vocale per soprano e orchestra	S; 2 fl., 2 ob., 2 cl., 2 fg., 3 cor., 2 tr., timp., perc. (3 esec.), a.	Testo: Michail Prišvin I esec.: Mosca, 1957 (T. Petrova, S; E. Khačaturjan, dir.) Ed.: Muzyka (riduz. pf.) Durata: 14'	
1957	*Quintetto con pianoforte*	pf., 2 vl., vla, vcl.	I. Allegro; II. Andante marziale; III. Larghetto sensibile; IV. Presto I esec.: Mosca, 1958 Ed.: Muzyka Durata: 20'	
1958	*Simfonia 1958 goda* [Sinfonia anno 1958] per orchestra			
1959	*Concerto* per pianoforte e orchestra			
1960	*Volshebnaja svirel'* [Il flauto magico] balletto in atto		*Svirel' Tani* [Il flauto di Tana]	
1962	*Čakona* [Ciaccona] per pianoforte		[*Chaconne*] I esec.: Mosca, 13.03.66 (M. Mdivani, pf.) Ed.: Sovetskij Kompozitor Durata: 7'	16
1963	*Allegro rustico* per flauto e pianoforte	fl., pf.	I esec.: Riga, 1963 (A. Razbaum, fl.; Braun, pf.) Ed.: Sovetskij Kompozitor (1965 e 1978); Muzyka (1976) Durata: 6'	

1963	*Baby rjazanskie* [Donnette di Rjazan'] musica per film			
1965	*Cinque Studi* per arpa, contrabbasso e percussione	a., cb., perc. (1 esec.)	I. Largo; II. Allegretto; III. Adagio; IV. Allegro disperato; V. Andante I esec.: Mosca, 25.02.67 (V. Savina, a.; B. Artem'ev, cb.; V. Snegyriov, perc.) Ed.: Sovetskij Kompozitor Durata: 12'	
1965	*Sonata* per pianoforte		I. Allegro; II. Adagio; III. Allegretto I esec.: Mosca, 1967 (M. Gambaryan, pf.) Ed.: Sovetskij Kompozitor (1974); Associated Music Publishers (1977) Durata: 15'	
1966	*Pantomime* per contrabbasso e pianoforte	cb., pf.	I esec.: Mosca, 17.05.81 (B. Artem'ev, cb.; O. Günter, pf.) Ed.: Sovetskij Kompozitor Durata: 6'	
1968	*Noč v Memfise* [Notte a Menfi] cantata per mezzosoprano, coro maschile e orchestra	mS; coro masch.; fl., tr., timp., perc., camp., vibr., mar., org. elett., a., pf., mand., archi	[*Night in Memphis*] Testo: antichi autori egizi (vers. russa di A. Achmatova e V. Potapova) I esec.: Radio Praga, dic. 1970 (M. Mrasova, mS; F. Veinar, dir.) Durata: 26'	
1969	*Muzykal'nye igruški* [Giocattoli musicali] raccolta di pezzi pianistici per bambini	pf.	[*Musical Toys*] Ed.: Muzyka Durata: 25'	14

Anno	*Titolo*	*Organico*	*Note*	*Discografia*
1969	*Rubajjat* cantata per baritono e orchestra da camera	Bar, fl., ob., cl., fg., 2 cor., tr., trb., perc. (2 esec.), pf., archi (Bar e pf. amplif.)	[*Robâ'iyyât*] Testo: antichi poeti persiani, Omar Khayyām, Ḥāfiẓ e Hakān (vers. russa) I esec.: Mosca, 24.12.76 (S. Jakovenko, Bar; Solisti dell'Orch. Sinfonica di Stato di Mosca; G. Rožděstvenskij, dir.) Durata: 15'	10, 17
1970	*Vivente-non vivente* musica elettronica			15, 17
1971	*Quartetto n. 1* per archi	2 vl., vla, vcl.	I esec.: Colonia, 24.03.79 (Quartetto Arcis) Durata 21'	
1971	*Poema-skazka* per orchestra sinfonica	3 fl., 3 cl., cl. B, perc. (2 esec.), a., pf., archi (10 vl. I, 8 vl. II, 6 vle, 4 vcl., cb.)	[*Fairytale Poem*] I esec.: Mosca, mar. 1971 (Orchestra sinfonica della Radio di Mosca; M. Šostakovič, dir.) Ed.: Sovetsky Kompozitor (1979) Durata: 10'	
1971	*Concordanza* per complesso da camera	fl., ob., cl., fg., cor., perc. (1 esec.), vl., vla, vcl., cb.	I esec.: Praga, 23.05.71 (Musica Viva Pragensis; Z. Vostřák, dir.) Ed.: Muzyka Durata: 10'	11, 18, 20
1971	*Toccata-troncata* per pianoforte	pf.	Ed.: Sovetskij Kompozitor Durata: 1'	
1972	*Rose* cinque romanze per soprano e pianoforte	S., pf.	Testo: Gennadij Ajgi I esec.: Mosca, 15.01.74 (L. Davidova, S; S. Gubajdulina, pf.) Durata: 12'	

1972	*Musica* per clavicembalo e strumenti a percussione	clav., perc. (1 esec.)	I esec.: Leningrado, 05.04.72 (B. Berman, clav.; M. Pekarskij, perc.) Ed.: Sovetskij Kompozitor Durata: 9'	
1972	*Detto-II* per violoncello e complesso strumentale	vcl., fl., ob., cl., fg., cor., perc. (2 esec.), cel., 2 vl., vcl., cb.	I esec.: Mosca, 05.05.73 (N. Šachovskaja, vcl.; Orch. da camera di Mosca; K. Krimeč, dir.) Ed.: Sovetskij Kompozitor Durata: 15'	8
1972	*Stupeni* [Gradi] per orchestra sinfonica (7 movimenti)	ott., 2 fl., 2 ob., cor. ingl., 2 cl., cl. B, 2 fg., cfg., 6 cor., 4 tr., 4 trb., tuba, perc. (5 esec.), archi (16 vl. I, 14 vl. II, 12 vle, 10 vcl., 8 cb.); coro parlato (orchestrali o nastro magn.)	Testo di R. M. Rilke (dal ciclo *Marienleben*) Durata: 20'	
1973	*Pesenki-sčitalki* [Canzoncine per la conta] cinque canti per bambini per voce e pianoforte	v., pf.	[*Counting Rhymes*] Testo: Jan Satunivskij Ed.: Sovetskij Kompozitor Durata: 5'	
1974	*Dieci Preludi* per violoncello solo	vcl.	1. Staccato-legato; 2. Legato-staccato; 3. Con sordino-senza sordino; 4. Ricochet; 5. Sul ponticello-ordinario-sul tasto; 6. Flautato; 7. Al tacco-punta d'arco; 8. Arco-pizzicato; 9. Pizzicato-arco; 10. Senza arco [con le dita] I esec.: Mosca, 12.12.77 (V. Toncha, vcl.) Ed.: Sovetskij Kompozitor Durata: 20'	

Anno	*Titolo*	*Organico*	*Note*	*Discografia*
1974	*Čas duši* [L'ora dell'anima] poema per mezzo soprano e grande orchestra di fiati	mS (A); ott., 4 fl. (anche 2 ott. e 2 fl. A), 3 ob., 13 cl., cl. B, 5 sass., 3 fg., 6 cor., 4 cornette, *Saxhorn* T, *Saxhorn* B, 4 tr., 4 trb., 3 tube, perc. (3 esec.), 2 a., cel., pf., 2 cb.	[*The Hour of the Soul*] Testo: Marina Cvetaeva Durata: 25'	
1974	*Invencija* [Invenzione] per pianoforte	pf.	[*Invention*] Ed.: Muzyka (1975); Sovetskij Kompozitor (1979) Durata: 2'	
1974	*Quattro* per due trombe e due tromboni	2 tr., 2 trb.	I esec.: Mosca, 22.11.74 (F. Regin, L. Cumov, tr.; A. Skobelev, V. Dutov, trb.) Ed.: Sovetskij Kompozitor Durata: 7'	
1974	*Rumore e silenzio* per percussione, clavicembalo e celesta	perc. (1 esec.), clav./cel. (1 esec.)	I esec.: Leningrado, 16.04.75 (M. Pekarskij, perc.; A. Lubimov, clav.) Durata: 11'	
1975	*Concerto* per fagotto e strumenti ad arco gravi	fg.; vcl. (almeno 4), cb. (almeno 3)	I esec.: Mosca, 06.05.76 (V. Popov, fg.; Solisti dell'Orch. Sinfonica di Stato di Mosca; P. Meščaninov, dir.) Ed.: Muzyka Durata: 27'	9

1975	*Laudatio pacis* oratorio per soli, doppio coro e grande orchestra	S, T, A, B, v. rec.; coro grande (almeno 80 esec.), coro piccolo (3 S, 3 A, 3 T, 3 B); 4 fl., 4 ob., 4 cl., 4 fg., 4 cor., 4 tr., 4 trb., tuba, timp., perc. (3 esec.)	Opera collettiva (con Marek Kopelent e Paul-Heinz Dittrich) Testo: Jan Amos Komenský Ed.: Bärenreiter Durata: 40'	
1975	*Sonata* per contrabbasso e pianoforte in un movimento	cb., pf.	I esec.: Mosca, apr. 1978 (A. Gridenko, cb.) Ed.: Sovetskij Kompozitor	
1976	*Concerto* per orchestra sinfonica e jazz band	3 fl., 3 cl., 4 cor., 3 tr., 3 trb., tuba, perc. (3 esec.), pf., archi; sass. A, sass. T, sass. Bar, 2 cor., 4 tr., 4 trb., perc. (2 esec.), 2 a., chit. elett., org., chit. B, 3 S (con amplificazione ed effetto d eco), nastro magn.	I esec.: Mosca, 16.01.1978 (Orch. di musica leggera della Radio di Mosca; A. Mikhailov, dir.) Ed.: Sovetskij Kompozitor Durata: 10'	10
1976	*Linii, zig-zagi, tocki* [Linee, zigzag, punti] per clarinetto basso e pianoforte	cl. B, pf.	[*Dots, Lines and Zigzag*] I esec.: Berlino, 22.02.77 (J. Horàk, cl. B; E. Kavárnova, pf.) Durata: 6'	
1976	*Svetloe i temnoe* [Chiaro e scuro] per organo	org.	[*Light and Darkness*] I esec.: Leningrado, 21.05.79 (A. Lubimov) Ed.: Muzyka, Sikorski Durata: 5'	3
1976	*Trio* per tre trombe	3 tr.	Ed.: Sovetskij Kompozitor Durata: 7'	

Anno	*Titolo*	*Organico*	*Note*	*Discografia*
1976	*Due Ballate* per due trombe e pianoforte	2 tr., pf.	Ed.: Sovetskij Kompozitor Durata: 2'	
1976/88	*Čas duši* [L'ora dell'anima] musica per percussione, mezzosoprano e grande orchestra	perc.; mS; 3 fl. (anche ott. e fl. A), 3 ob., 3 cl., sass. T, 2 fg., 4 cor., 4 tr., 4 trb., tuba, perc. (4 esec.), 2 a., cel., pf., archi (16 vl. I, 14 vl. II, 12 vle, 10 vcl., 8 cb.)	[Nel 1976 come *Percussio di Pekarskij*] Testo: Marina Cvetaeva I esec.: Leningrado, mag. 1988 Durata: 30'	4
1977	*Duo-Sonata* per 2 fagotti	2 fg.	I esec.: Mosca, 17.05.78 (V. Popov, V. Brenner, fg.) Ed.: Sovetskij Kompozitor Durata: 8'	
1977	*Lamento* per tuba e pianoforte	tuba, pf.	Durata: 5'	
1977	*Misterioso* per sette percussionisti	perc. (7 esec.)	I esec.: Mosca, 05.04.77 (V. Steiman, dir.) Ed.: Sovetskij Kompozitor Durata: 14'	
1977	*Po motivam tatarskogo fol'klora* [Su motivi del folclore tataro] tre raccolte per *domra* e pianoforte	*domra*, pf.	[*On Tatar Folk Themes*] n. 1 per *domra* S e pf.; n. 2 per *domra* A e pf.; n. 3 per *domra* B e pf. Durata: 25'	
1977	*Quartetto* per 4 flauti	4 fl.	I esec.: 1977 (P.-A. Biget, P.-Y. Artaud, R. Thuiller, A. Leroy, fl.) Ed: Sovetskij Kompozitor Durata: 14'	

1977	*Pesnja bez slov* [Romanza senza parole] per tromba e pianoforte	tr., pf.	[*Song without Words*] Ed.: Sovetskij Kompozitor	
1978	*Introitus* concerto per pianoforte e orchestra da camera	pf.; fl., ob., fg., archi (6 vl. I, 4 vl. II, 4 vle, 3 vcl., cb.)	I esec.: Mosca, 22.02.78 (A. Bakhčev, pf.; Orch. da Camera di Mosca; J. Nikolaevskij, dir.) Durata: 19'	
1978	*Detto-I* sonata per organo e percussione	org.; perc. (1 esec.)	I esec.: Mosca, 14.10.79 (T. Sergeeva, org.; V. Brišin, perc.) Ed.: Sovetskij Kompozitor Durata: 15'	
1978	*De profundis* per fisarmonica		I esec.: Mosca, 08.04.80 (F. Lips, fisarmonica) Ed.: Sovetskij Kompozitor, Centre Didactique de Musique Lacroix Durata: 9'	13, 21
1978	*Sonatina* per flauto solo	fl.	Ed.: Sovetskij Kompozitor Durata: 4'	
1978	*Zvuki liesa* [Suoni del bosco] per flauto e pianoforte	fl., pf.	[*Sound of the Forest*] Ed.: Sovetskij Kompozitor Durata: 1'	
1978	*Te salutant* capriccio per grande orchestra di musica leggera	2 fl., ob., cl., sass. A, 2 sass. T, sass. Bar, 3 cor., 5 tr., 5 trb., perc. (3 esec.), pf., org., 4 chit., archi (vl. I, vl. II, vle)	I esec.: Mosca, 1978 (Orch. di musica leggera della Radio di Mosca; A. Mikhailov, dir.) Durata: 5'	
1979	*Due Pezzi* per corno e pianoforte	cor., pf.	Ed.: Sovetskij Kompozitor Durata: 2'	
1979	*Jubiljacija* [Jubilatio] per quattro percussionisti	perc. (4 esec.)	I esec.: Mosca, 13.01.79 (M. Pekarskij, dir.) Durata: 6'	

Anno	*Titolo*	*Organico*	*Note*	*Discografia*
1979	*In croce* per violoncello e organo	vcl., org.	I esec.: Kazan, 27.03.79 (V. Toncha, vcl.; R. Abdulin, org.) Ed.: Sovetskij Kompozitor Durata: 15'	19, 22
1980	*Adagio* per orchestra		Aggiunto al *Concerto* per orchestra sinfonica e jazz band (1976)	
1980	*Sad radosti i pečali* [Giardino di gioia e di tristezza] per flauto, viola, arpa e voce recitante	fl., vla, a., v. rec. (*ad lib.*)	Testo: Franzisko Tanzer [*Garten von Freuden und Traurigkeiten*] I esec.: Mosca, 09.02.81 (S. Bubnov, fl.; M. Gudimov, vla; I. Kotkina, a.) Ed.: Sikorski Durata: 8'	
1980-86	*Offertorium* concerto per violino e orchestra	vl.; ott., 2 fl., 2 ob., 3 cl., 2 fg., 3 cor., 3 tr., 3 trb., tuba, perc. (5 esec.), 2 a., cel., pf., archi (16 vl. I, 14 vl. II, 12 vle, 10 vcl., 8 cb.)	3 vers.: 1980, 1982, 1986 I esec.: Vienna, 30.05.81 (G. Kremer, vl.; ORF Symphony Orchestra; L. Segerstam, dir.), Berlino, 24.09.82 (G. Kremer, vl.; Junge Deutsche Philharmonie; C. Dutoit, dir.), Londra, 02.11.86 (G. Kremer, vl.; BBC Symphony Orchestra; G. Roždestvenskij, dir.) Ed.: Sikorski Durata: 43', 40', 38'	5, 6, 12
1981	*Descensio* per complesso strumentale	3 trb., perc. (3 esec.), a., clav. (anche cel.), cel. (anche pf.)	I esec.: Parigi, 30.04.81 (Ensemble 2e2m; P. Méfano, dir.) Ed.: Le Chant du Monde Durata: 10'	

1981	*Raduisia* [Gioisci] sonata per violino e violoncello	vl., vcl.	Durata: 25'	3
1982	*Sem' slov* [Sette parole] per violoncello, fisarmonica e archi	vcl.; fisarmonica; archi (5 vl. I, 4 vl. II, 3 vle, 2 vcl., cb.)	7 movimenti Revisione nel 1988 I esec.: Mosca, 20.10.82 (V. Toncha, vcl.; F. Lips, fisarmonica; Orch. da Camera "Ricercar"; J. Nikolaevskij, dir.) Ed.: Sovetskij Kompozitor Durata: 32'	1, 17
1983	*Perception* per soprano, baritono e sette strumenti ad arco	S, Bar; 2 vl., 2 vle, 2 vcl., cb., nastro magn.	Testo: Franziska Tanzer e estratti dai Salmi I esec.: Lockenhaus, 11.06.86 (J. Geister, S; C. Naylor, Bar; D. Russel Davies, dir.) Ed.: Sikorski Durata: 46'	
1984	*Čet i nečet* [Pari e dispari] improvvisazione per voce e sassofono		Testo: Yì Jīng	
1984	*Posvjaščenie Marine Cvetaevoj* [Omaggio a Marina Cvetaeva] suite in cinque movimenti per coro a cappella	coro	[*Hommage à Marina Cvetaeva*] Testo: Marina Cvetaeva Durata: 15'	
1984	*V načale byl ritm* [In principio era il ritmo] per sette percussionisti	perc. (7 esec.)	[*In the Beginning There Was Rhythm*] Durata: 12'	
1984	*Quasi hoquetus* per viola, fagotto e pianoforte	vla, fg., pf.	I esec.: Mosca, 16.01.85 (M. Tolpygo, vla; V. Popov, fg.; A. Bakhčev, pf.) Durata: 15'	

Anno	*Titolo*	*Organico*	*Note*	*Discografia*
1985	*Et ex-specto* per fisarmonica	fisarmonica	Ed.: Sikorski	1
1986	*Stimmen... Verstummen...* sinfonia in 12 movimenti	4 fl. (anche ott. e fl. A), 2 ob., 3 cl. (anche sass. A, sass. T), cl. B, 3 fg., cfg., 4 cor., 3 tr., 4 trb., tuba, perc. (4 esec.), 2 a., cel., org., archi (15 vl. I, 15 vl. II, 12 vle, 12 vcl., 6 cb.)	I esec.: Berlino, 04.09.86 (Orch. del Ministero della Cultura dell'URSS; G. Roždestvenskij, dir.) Ed.: Sikorski Durata: 42'	
1987	*Posvjaščenie T. S. Eliotu* [Omaggio a T. S. Eliot] per soprano e ottetto strumentale	S; cl., fg., cor., 2 vl., vla, vcl., cb.	[*Hommage à T. S. Eliot*] I esec.: Colonia, 15.03.87 (C. Whittlesey, S; E. Brunner, cl.; K. Thunemann, fg.; R. Vlatković, cor.; I. van Keulen, G. Kremer, vl.; T. Zimmermann, vla; D. Geringas, vcl.; A. Posch, cb.) Ed.: Sikorski Durata: 40'	5
1987	*Obrabotka val'sa Strauss* [Valzer allegro alla Strauss] per soprano e ottetto strumentale	S; cl., fg., cor., 2 vl., clav., vcl., cb.	[*Witty Waltzing in the Style of Johann Strauss*] I esec.: Colonia, 25.03.87 (C. Whittlesey, S; E. Brunner, cl.; K. Thunemann, fg.; R. Vlatković, cor.; I. van Keulen, G. Kremer, vl.; T. Zimmermann, vla; D. Geringas, vcl.; A. Posch, cb.) Ed.: Sikorski Durata: 5'	

1987	*Quartetto n. 2* per archi	2 vl., vla, vcl.	I esec.: Kuhmo, 23.07.87 (Quartetto Sibelius) Durata: 10'	
1987	*Quartetto n. 3* per archi	2 vl., vla, vcl.	I esec.: Edimburgo, 22.08.87 (Quartetto Arditti) Durata: 15'	
1988	*Koska, kotoraja quljala sema po sebe* musica per film			7
1988	*Otvet, ostavšija bez voprose* [La risposta senza domanda]			
1988	*Trio* per archi	vl., vla, vcl.	Ed.: Le Chant du Monde	
1989	*Jauchzet vor Gott* per coro e organo	coro, org.		
1989	*Likujte pred Gospoda* [Giubilate al cospetto del Signore] per organo	org.		
1989	*Pro et contra* sinfonia per orchestra	orch.	I esec.: Louisville, 02.11.89 (Orch. di Louisville)	
1990	*Alleluja* per coro e orchestra	coro; orch.		
1990/91	*Concerto* per violoncello, orchestra e coro maschile	vcl.; orch.; coro masch. (20 elem.)	I esec. (prev.): Helsinki, 27.08.91	

Ano	Título	Compositor	Autor	Descrição
1993	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
1990	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
1988/91	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
1988	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
1986	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
1984	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
1983	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
1982	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
1980	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
1981	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
1982	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]

Nota bibliografica

V. Bobrovskij, *Otkrojte vse okna!*, «Sovetskaja muzyka» 2, 1962, pp. 23-8.

V. Cholopova, *Obnovlenie palitry*, «Sovetskaja muzyka», 7, 1968, pp. 28-30.

N. Kopcevskij, *Novye tendencii v detskoj muzyke*, «Sovetskaja muzyka», 6, 1973, pp. 109-10.

Ju. Cholopov, *Ob obščich logičeskich principach sovremennoj garmonii*, «Muzyka i sovremennost'», Mosca, Ed. VIII, 1974, pp. 269-76.

V. Cholopova, *Dramaturgija i muzykal'nye formy v kantate S. Gubajdulinoj "Noč v Memfise"*, «Muzyka i sovremennost'», Mosca, Ed. VIII, 1974, pp. 109-30.

V. Gorin, *V prekrasnom i jarostnom mire. Interv'ju s S. Gubajdulinoj*, «Komsomolec Tatarii», 8 marzo 1981.

M. Jakubov, *Sofija Gubajdulina*, VAAP-INFORM 1981.

— *Fünfzig sowietische Komponisten. Fakten und Reflexionen. Eine Dokumentationen von Hannelore Gerlach*, Leipzig-Dresden, Peters 1984 (Sofija Gubajdulina, pp. 161-9).

V. Cholopova, *Sofija Gubajdulina*, «Muzyka SSSR», aprile-giugno 1985, pp. 86-8.

I. Bel'skaja, *Gitara segodnja: dialogi s masterami*, «Sovetskaja muzyka», 9, 1988, pp. 42-3.

V. Cholopova, *Mir muzyki Sofii Gubajdulinoi*, «Muzykal'naja zizn'», 14, 1988, pp. 8-9.

— *Synthese von Westeuropäischem und Orientalischem. Zum Schaffen der sowietischen Komponistin Sofia Gubaidulina*, «Musik und Gesellschaft», 10, 1988, pp. 527-9.

— *Slovo o novatore*, «Sovetskaja kul'tura», 25 agosto 1988, p. 5.

L. E. Fay, *Sofia Gubaidulina*, «Encore», rivista trimestrale del Grove's Dictionary of Music, 2, III, giugno 1988.

D. KADANCEV, *"Stupeni" Sofii Gubajdulinoj*, «Smena», 21 dicembre 1988.

JU. MAKEEVA, *I eto - sčast'e. Interv'ju s Sofijej Gubajdulinoj*, «Sovetskaja muzyka», 6, 1988, pp. 22-7.

V. CHOLOPOVA, *Sofia Gubaidulina's Music*, «Soviet literature», 3, 1989, pp. 181-5.

— *Swiat muzyki Zofii Gubajduliny*, «Literatura Radziecka», 6, 1989, pp. 185-8.

— *Walking her own Road*, «Soviet life», marzo 1989, pp. 30-1.

D. KADANCEV, *"Est'* muzyka nad nami..." - *beseda s Sofiej Gubajdulinoj*, «Ogonek», 9, 1989, p. 25.

M. KURTZ, *Sofia Gubaidulina. An der Schwelle nach innen*, Das Goetheanum 40/1989, p. 337 sgg.

G. ROŽDESTVENSKIJ, *Preambuly*, Moscow, Sovetskij kompozitor 1989, pp. 133-4, 279, 286, 288, 294.

V. ADAMENKO, *Novyj kamernyj ansambl' "Severnaja korona" i "Sem' slov" S. Gubajdulinoj v fil'me "Bi-Bi-Si"*, «Rossijskaja muzykal'naja gazeta», 1, 1990, p. 12.

V. CHOLOPOVA, *Žertvoprinošenie. Avtorskij večer S. Gubajdulinoj*, «Muzykal'naja žizn'», 1, 1990, p. 14.

— *Der synfonische Kosmos Sofia Gubaidulinas*, «Sowietische Muzik im Licht der Perestrojka», 1990, pp. 125-9.

D. REDEPENNING, *"... reingewaschen durch die Musik" - "Stunde der Seele" von Sofia Gubaidulina und Marina Zwetajeva*, «NZ», 1, 1990, p. 17 sgg.

I. FOMINA, *I noty ne gorjat*, «Sovetskaja kul'tura», 13 gennaio 1990, p. 11.

R. KOLESKIN, *Proryv k novoj muzyke*, «Večernij Sverdlovsk», 20 gennaio 1990.

M. BORISOVA, *Cel' tvorčestva - samootdača*, «Večernij Sverdlovsk», 23 gennaio 1990.

— *"Vmeste delaem muzyku" - Interv'ju R. Koleskina s V. Toncha*, «Večernij Sverdlovsk», 25 gennaio 1990.

— *"Duchovnyj opyt festivalja" - Interv'ju R. Koleskina s S. Gubajdulinoj*, «Večernij Sverdlovsk», 27 gennaio 1990.

L. ZAKS, *Čas Duši i Den' Tvorčestva*, «Na smenu!», Sverdlovsk, 21 febbraio 1990.

V. DUNAEV, *Dve vstreči v Santori-Cholle*, «Sovetskaja kul'tura», 14 aprile 1990, p. 14.

Nota discografica

Il seguente elenco di incisioni è disposto in ordine alfabetico di casa discografica (e numerico di sigla) ed è dunque integrato, per le necessità di consultazione, dal precedente *Catalogo delle opere*. Salvo diversa indicazione (CD = compact disc) le incisioni si intendono su vinile, diametro 30 cm, 33 giri e 1/3 al minuto; per ognuna di esse vengono segnalati il titolo delle composizioni di Sofija Gubajdulina contenute e gli interpreti.

1. Art Electronics TECC 30024
   Et ex-specto, Sem' slov [Sette parole]
   F. Lips, fisarmonica; V. Toncha, vcl.
2. Aulos PRE 66022
   Svetloe i temnoe [Chiaro e scuro]
   F. Herz, org.
3. CBS MK 44924
   Radujsia [Gioisci]
   G. Kremer, vl.; Y. Ma, vcl.
4. Col legno 0647290
   Čas duši [L'ora dell'anima]
5. Deutsche Grammophon 427336-2
   Offertorium, Posvjaščenie T. S. Eliotu [Omaggio a T. S. Eliot]
   G. Kremer, vl.; Boston Symphony Orchestra; C. Dutoit, dir.; C. Whittlesey, S; E. Brunner, cl.; K. Thunemann, fg.; R. Vlatković, cor.; I. van Keulen, G. Kremer, vl.; T. Zimmermann, vla; D. Geringas vcl.; A. Posch, cb.
6. Deutsche Grammophon FOOG 20384
   Offertorium
   G. Kremer, vl.; Boston Symphony Orchestra; C. Dutoit, dir.
7. Leo Records LR 136
   Koska, kotoraja quljala sema po sebe (*Septalki*) V. Ponomareva, cantante.

8. Melodija C - 10 - 10167 - 68
   Detto-II
   I. Monigetti, vcl.; Orchestra da camera del Roskoncert;
   J. Nikolaevskij, dir.
9. Melodija C - 10 - 12749 - 50
   Concerto
   V. Popov, fg.; Solisti dell'Orchestra Sinfonica di Stato di Mosca;
   P. Meščaninov, dir.
10. Melodija C - 10 - 15059 - 60
    Rubajjat
    S. Jakovenko, Bar; G. Roždestvenskij, dir.
11. Melodija C - 10 - 18403 - 4
    Concordanza
    Solisti del Teatro Bol'šoj di Mosca
12. Melodija C - 10 - 18759 - 60
    Offertorium
    O. Kagan, vl.; G. Roždestvenskij, dir.
13. Melodija C - 20 - 16633 - 4
    De profundis
    F. Lips, fisarmonica
14. Melodija C - 50 - 09933 - 34
    Muzykal'nye igruški [Giocattoli musicali] (tre brani)
    R. Bobričkaja, pf.
15. Melodija C - 60 - 30721 - 000 (in "Muzykal'noe prinosenie")
    Vivente-non vivente
16. Melodija D - 021555
    Čakona [Ciaccona]
    A. Čerkasov, pf.
17. Melodija Record Company (1990)
    Sem' slov [Sette parole], *Rubajjat*, *Vivente-non vivente*
    V. Toncha, vcl.; F. Lips, fisarmonica; T. Mynbaev, dir.;
    S. Jakovenko, Bar; G. Roždestvenskij, dir.
    Sintetizzatore ANS
18. Mobile Fidelity Sound Lab MFCD 869
    Concordanza
    Solisti del Teatro Bol'šoj di Mosca
19. Opus 9111 1277
    In croce
    J. Podhoránsky, vcl.; V. Rusó, org.
20. Panton 11 - 0342 - 3
    Concordanza
    Solisti del Teatro Bol'šoj di Mosca
21. Pläne 88663 (Edition V LC 0972)
    De profundis
22. Schwann Musica Mundi LC 1083
    In croce

Indice dei nomi

8. Melodija C - 10 - 05147 - 48
Duetti
I. Maslennikova, ms., Orchestra da camera del Radiocentro,
I. Nikolaevskij, dir.
[illegible]
9. Melodija C - 10 - 12749 - 50
Concerto
V. Popov, fg.; Solisti dell'Orchestra Sinfonica di Stato di Mosca;
P. Meščaninov, dir.
10. Melodija C - 10 - 15829 - 30
Estratti
S. Jakovenko, bar; G. Roždestvenskij, dir.
11. Melodija C - 50 - 18807 - 8
[illegible]
Solisti del Teatro Bol'šoj di Mosca
12. Melodija C - 10 - 19759 - 60
[illegible]
C. [illegible]; G. Roždestvenskij, dir.
13. Melodija C - 20 - 19935 - 6
De profundis
F. Lips, fisarmonica
14. Melodija C - 10 - 19931 - 34
[illegible]
E. [illegible], pf.
15. Melodija C - 60 - 36775 - 000 (in "[illegible]")
[illegible]
16. Melodija B - 121535
[illegible]
A. [illegible], pf.
17. Melodija [illegible] (1990)
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] 1989
18. [illegible]
[illegible]
Solisti del Teatro Bol'šoj di Mosca
19. [illegible]
[illegible]
[illegible]
20. [illegible] 1990 - 1
[illegible]
Solisti del Teatro Bol'šoj di Mosca
21. [illegible]
De profundis
22. [illegible]
[illegible]

Finito di stampare nel mese di luglio 1991
presso Stampatre - Torino

Fotocomposizione LIV - Rivoli - Torino

Musica e Spettacolo

Storia della Musica
a cura della Società Italiana di Musicologia

Giovanni Comotti
1. **La musica nella cultura greca e romana**
208 pagg., ISBN 88-7063-108-7

Giulio Cattin
2. **La monodia nel Medioevo**
284 pagg. ca., ISBN 88-7063-112-5

F. Alberto Gallo
3. **La polifonia nel Medioevo**
200 pagg., ISBN 88-7063-100-1

Claudio Gallico
4. **L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento**
224 pagg., ISBN 88-7063-106-0

Lorenzo Bianconi
5. **Il Seicento**
392 pagg., ISBN 88-7063-099-4

Alberto Basso
6. **L'età di Bach e di Haendel**
304 pagg., ISBN 88-7063-098-6

Giorgio Pestelli
7. **L'età di Mozart e di Beethoven**
368 pagg., ISBN 88-7063-097-8

Renato Di Benedetto
8. **Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento**
336 pagg., ISBN 88-7063-105-2

Fabrizio Della Seta
9. **L'opera in Italia e in Francia nell'Ottocento**
260 pagg. ca., ISBN 88-7063-113-3

Guido Salvetti
10. **La nascita del Novecento**
270 pagg. ca., ISBN 88-7063-114-1

Gianfranco Vinay
11. **Il Novecento nell'Europa orientale e negli Stati Uniti**
256 pagg., ISBN 88-7063-107-9

Andrea Lanza
12. **Il secondo Novecento**
270 pagg. ca., ISBN 88-7063-115-X

Storia dell'opera italiana
a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli

4. **Il sistema produttivo e le sue competenze**
XVI-464 pagg., 49 ill., ISBN 88-7063-052-8

5. **La spettacolarità**
XIV-398 pagg., 134 ill., ISBN 88-7063-053-6

6. **Teorie e tecniche, immagini e fantasmi**
X-550 pagg., 48 ill., ISBN 88-7063-054-4

Autori e opere

Michael Talbot
1. **Vivaldi**
296 pagg., 10 ill., 32 es. mus.,
ISBN 88-7063-005-6

Alberto Basso
2. **Frau Musika.**
La vita e le opere di J. S. Bach
2 voll., 1792 pagg., 43 ill., 55 es. mus.,
ISBN 88-7063-011-0 (I vol.),
88-7063-028-5 (II vol.)

Winton Dean
3. **Bizet**
352 pagg., 10 ill., 77 es. mus.,
ISBN 88-7063-013-7

Sergio Sablich
4. **Busoni**
392 pagg., 14 ill.,
ISBN 88-7063-022-6

Michelangelo Zurletti
5. **Catalani**
256 pagg., 44 es. mus.,
ISBN 88-7063-025-0

Gastone Belotti
6. **Chopin**
656 pagg., 23 ill., 45 es. mus.,
ISBN 88-7063-033-1

Paolo Fabbri
7. **Monteverdi**
472 pagg., 16 ill., 60 es. mus.,
ISBN 88-7063-035-8

Julian Budden
8. **Le opere di Verdi** (3 voll.)
Da Oberto a Rigoletto
616 pagg., 360 es. mus., ISBN 88-7063-038-2

Dal Trovatore alla Forza del Destino
616 pagg., 357 es. mus., ISBN 88-7063-042-0

Da Don Carlos a Falstaff
640 pagg., 355 es. mus., ISBN 88-7063-058-7

William Ashbrook
9. **Donizetti** (2 voll.)
La vita
280 pagg., 14 ill., ISBN 88-7063-041-2

Le opere
416 pagg., 100 es. mus., ISBN 88-7063-047-1

Franco Pulcini
10. **Šostakovič**
304 pagg., 28 ill., ISBN 88-7063-060-9

Carl Dahlhaus
11. **Beethoven e il suo tempo**
296 pagg., 16 ill., 86 es. mus.,
ISBN 88-7063-074-9

Christian Martin Schmidt
12. **Brahms**
236 pagg., 24 ill., 22 es. mus.,
ISBN 88-7063-079-X

Autori Vari
13. **Tosti**
a cura di Francesco Sanvitale
308 pagg., ISBN 88-7063-094-3

Musica contemporanea

Autori Vari
1. **Ligeti**
a cura di Enzo Restagno
280 pagg., 20 es. mus., ISBN 88-7063-036-6

Autori Vari
2. **Henze**
a cura di Enzo Restagno
456 pagg., 27 es. mus., ISBN 88-7063-045-5

Autori Vari
3. **Petrassi**
a cura di Enzo Restagno
368 pagg., 51 es. mus., ISBN 88-7063-044-7

Autori Vari
4. **Nono**
a cura di Enzo Restagno
336 pagg., 51 es. mus., ISBN 88-7063-048-X

Autori Vari
5. **Xenakis**
a cura di Enzo Restagno
332 pagg., 22 es. mus., ISBN 88-7063-059-5

Autori Vari
6. **Carter**
a cura di Enzo Restagno
336 pagg., 39 es. mus., ISBN 88-7063-051-X

Autori Vari
7. **Donatoni**
a cura di Enzo Restagno
292 pagg., 4 ill., 13 es. mus.,
ISBN 88-7063-083-8

Documenti

Charles Burney
1. **Viaggio musicale in Italia**
432 pagg., 16 ill., ISBN 88-7063-009-9

2. **Viaggio musicale in Germania e Paesi Bassi**
320 pagg., 9 ill., ISBN 88-7063-039-0

Antonio Serravezza
3. **La sociologia della musica**
324 pagg., ISBN 88-7063-012-9

Giovanni Guanti
4. **Romanticismo e musica. L'estetica musicale da Kant a Nietzsche**
352 pagg., ISBN 88-7063-016-1

George Bernard Shaw
5. **Il wagneriano perfetto**
168 pagg., 6 ill., ISBN 88-7063-015-3

Folco Portinari
6. **Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale. Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti**
296 pagg., ISBN 88-7063-017-X

Ugo Duse
7. **Per una storia della musica del Novecento e altri saggi**
280 pagg., ISBN 88-7063-018-8

Harvey Sachs
8. **Toscanini**
440 pagg., 31 ill., ISBN 88-7063-019-6

Massimo Mila
9. **Cent'anni di musica moderna**
224 pagg., 11 es. mus., ISBN 88-7063-020-X

Richard Wagner
10. **La mia vita**
612 pagg., 32 ill., ISBN 88-7063-026-9

Stendhal

11. **Vita di Rossini**
seguita dalle **Note di un dilettante**
468 pagg., 35 ill., ISBN 88-7063-027-7

Paolo Gallarati

12. **Musica e maschera.**
Il libretto italiano del Settecento
248 pagg., ISBN 88-7063-032-3

John Mainwaring

13. **Memorie della vita del fu**
G. F. Händel
a cura di Lorenzo Bianconi
208 pagg., ISBN 88-7063-034-X

John Rosselli

14. **L'impresario d'opera.**
Arte e affari nel teatro musicale
italiano dell'Ottocento
296 pagg., 14 ill., ISBN 88-7063-037-4

Enrico Fubini

15. **Musica e cultura nel Settecento europeo**
360 pagg., ISBN 88-7063-046-1

Autori Vari

16. **L'esperienza musicale.**
Teoria e storia della ricezione
a cura di Gianmario Borio e Michela Garda
232 pagg., ISBN 88-7063-063-3

Rubens Tedeschi

17. **I figli di Boris.**
L'opera russa da Glinka a Šostakovič
264 pagg., ISBN 88-7063-071-4

Franz Niemetschek -
Friedrich von Schlichtegroll

18. **Mozart**
a cura di Giorgio Pugliaro
136 pagg., 17 ill., ISBN 88-7063-082-X

Richard Strauss

19. **Note di passaggio.**
Riflessioni e ricordi
a cura di Sergio Sablich
224 pagg., 11 es. mus., ISBN 88-7063-089-7

Fuori collana

Glenn Gould.
No, non sono un eccentrico
a cura di Bruno Monsaingeon
252 pagg., 60 ill.,
ISBN 88-7063-050-1

I manuali EDT/SIdM

Bellasich-Fadini-Leschiutta-Lindley

1. **Il clavicembalo**
256 pagg., ISBN 88-7063-031-5

Walter Piston

2. **Armonia**
a cura di Gilberto Bosco, Giovanni Gioanola,
Gianfranco Vinay
576 pagg., 966 es. mus., ISBN 88-7063-049-8

Jean-Jacques Nattiez

3. **Musicologia generale e semiologia**
a cura di Rossana Dalmonte
216 pagg., ISBN 88-7063-062-5

Guido Facchin

4. **Le percussioni**
a cura di Giovanni Gioanola
512 pagg., 399 es. mus., 282 ill.,
ISBN 88-7063-068-4

Ian Bent

5. **Analisi musicale**
a cura di Claudio Annibaldi
408 pagg., 203 es. mus.,
ISBN 88-7063-073-0

Allorto-Chiesa-Dell'Ara-Gilardino

6. **La chitarra**
a cura di Ruggero Chiesa
296 pagg., 238 es. mus., 71 ill.,
ISBN 88-7063-081-1

Anthony Baines

7. **Gli ottoni**
a cura di Renato Meucci
328 pagg., 50 es. mus., 139 ill.,
ISBN 88-7063-091-9

Atti

Atti del XIV Congresso della Società
Internazionale di Musicologia
(Bologna 1987)
a cura di Angelo Pompilio, Donatella Restani,
Lorenzo Bianconi, F. Alberto Gallo

I. **Round Tables**
776 pagg., 46 es. mus., 19 ill.,
ISBN 88-7063-084-6

II. **Study Sessions**
328 pagg., 17 es. mus.,
ISBN 88-7063-075-7

III. **Free Papers**
944 pagg., 184 es. mus., 43 ill.,
ISBN 88-7063-070-6

Cataloghi e Annuari

Harvey Sachs

1. **Arturo Toscanini dal 1915 al 1946. L'arte all'ombra della politica**
160 pagg., 90 ill., ISBN 88-7063-055-2

2. **Arturo Toscanini from 1915 to 1946. Art in the shadow of poiitics**
160 pagg., 90 ill., ISBN 88-7063-056-0

---

1. **Opera '87**
Annuario EDT dell'opera lirica in Italia
a cura di Giorgio Pugliaro
320 pagg., 243 ill., ISBN 88-7063-057-9

2. **Opera '88**
Annuario EDT dell'opera lirica in Italia
a cura di Giorgio Pugliaro
458 pagg., 373 ill., ISBN 88-7063-061-7

3. **Opera '89**
Annuario EDT dell'opera lirica in Italia
a cura di Giorgio Pugliaro
480 pagg., 397 ill., ISBN 88-7063-067-6

4. **Opera '90**
Annuario EDT dell'opera lirica in Italia
a cura di Giorgio Pugliaro
408 pagg., 292 ill., ISBN 88-7063-088-9

Confini (Popuiar Music)

Manu Dibango

1. **Tre chili di caffè. Vita del padre dell'Afro-Music**
136 pagg., 44 ill., ISBN 88-7063-078-1

Artemy Troitsky

2. **Tusovka. Rock e stili nella nuova cultura sovietica**
240 pagg., 120 ill., ISBN 88-7063-080-3

Simon Frith

3. **Il rock è finito. Miti giovanili e seduzioni commerciali nella musica pop**
284 pagg., ISBN 88-7063-085-4

Patrick Humphries

4. **Vita di Tom Waits**
152 pagg., 19 ill., ISBN 88-7063-090-0

Robin Denselow

5. **Agit-pop. Musica e politica da Woody Guthrie a Sting**
352 pagg., ISBN 88-7063-103-6

Spettacolo

Autori Vari

1. **L'economia dietro il sipario. Teatro, opera, cinema, televisione**
a cura di Milena I. Boni
168 pagg., ISBN 88-7063-064-1

Merce Cunningham

2. **Il danzatore e la danza**
208 pagg., 42 ill.,
ISBN 88-7063-076-5

Autori Vari

3. **Agnès Varda**
a cura di Sara Cortellazzo e Michele Marangi
152 pagg., 64 ill.,
ISBN 88-7063-072-2

Autori Vari

4. **Neorealismo. Cinema italiano 1945-1949**
a cura di Alberto Farassino
256 pagg., 193 ili., ISBN 88-7063-065-X

5. **VII Festival Cinema Giovani Catalogo generale (Torino 10-18 novembre 1989)**
224 pagg., 170 ill., ISBN 88-7063-066-8

6. **Racconti crudeli di gioventù. Nuovo cinema giapponese degli anni '60**
a cura di Marco Müller e Dario Tomasi
328 pagg., 96 ill., ISBN 88-7063-087-0

7. **VIII Festival Cinema Giovani Catalogo generale (Torino 9-17 novembre 1990)**
192 pagg., 147 ill., ISBN 88-7063-086-2

Cataloghi e Annunci

Harvey Sales

6. Artisti Emergenti del 1992 a Milano
   L'arte di scalare delle piramidi
   [illegible]

7. Artisti Emergenti Gran Gala in Onore
   [illegible]

8. Dipinti [illegible]
   Annunci [illegible] dell'opera [illegible] in Italia
   [illegible]

9. Opere [illegible]
   Annunci [illegible] dell'opera [illegible] in Italia
   [illegible]

10. Opere [illegible]
    Annunci [illegible] dell'opera [illegible] in Italia
    [illegible]

11. Opere [illegible]
    Annunci [illegible] dell'opera [illegible] in Italia
    [illegible]

Cataloghi Personali Vendita

1. [illegible]
2. La [illegible] di [illegible]
   [illegible]

Andrea Tarantini

3. [illegible]
   [illegible] di [illegible]
   [illegible]

Antonio [illegible]

4. Il [illegible] [illegible]
   [illegible]

Pietro Tomasello

5. The [illegible] Wells
   [illegible]

Robin Dewalton

6. [illegible]
   [illegible] Cultura e Sviluppo Culturale a Milano
   [illegible]

Spettacoli

Anno XVII

1. [illegible]
   [illegible]

Marco Dondolini

2. [illegible] a [illegible]
   [illegible]

Angelo [illegible]

3. [illegible]
   [illegible]

4. [illegible]
   [illegible]

5. [illegible] Cinema Giovani
   [illegible]
   [illegible]

6. [illegible]
   [illegible]

7. [illegible] Cinema Giovani
   [illegible]
   [illegible]

«La storia musicale dell'Unione Sovietica è stata negli ultimi decenni abbastanza diversa dalla nostra. Talvolta l'abbiamo considerata, non senza un po' di snobismo, arretrata e oppressa, ma è sicuro cbe le energie spirituali di quel popolo sono restate forti e intatte.
Il contatto con la tradizione non è mai stato messo radicalmente in discussione; è stato anzi, in alcuni casi – i migliori –, approfondito e difeso contro le insidie banalizzanti e livellatrici dell'arte di regime. In questo senso l'opera di Sofija Gubajdulina si offre come un raro esempio di conciliazione tra le istanze del passato e quelle dell'avvenire».
Dalla lunga conversazione tra Enzo Restagno e la compositrice russa è nata un'intervista-biografia che rappresenta anche un fondamentale documento sulle più recenti vicende musicali sovietiche e sugli eventi politici e sociali che hanno interessato, e tuttora travagliano, questa nazione.
Il volume entra poi nel vivo della musica di Gubajdulina con un saggio di Valentina Cholopova – oggi considerata tra i nomi più importanti della musicologia russa – che analizza, per la prima volta in modo completo, la formazione e l'intera opera della compositrice. Un'appendice raccoglie infine catalogo, discografia e bibliografia.

Enzo Restagno insegna Storia della Musica al Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Torino, è critico musicale di «Stampa Sera», collaboratore di «Le Monde de la Musique» e direttore artistico dell'Orchestra Sinfonica della Rai di Torino. All'interesse prevalente per la musica contemporanea ha abbinato una particolare attenzione ai mezzi audiovisivi, realizzando per la Rai una Storia della Musica in quaranta puntate. Dal 1986 è membro, con Roman Vlad, del comitato artistico del Festival Settembre Musica di Torino.

ISBN 88-7063-111-7
9 "788870"631111

In copertina: decorazione dell'icona della *Trinità*, fine XVI-metà XVIII sec. (Zagorsk, Monastero della Trinità)
Grafica di copertina: Marco Rostagno

Prezzo di vendita al pubblico
L. 35.000
(IVA inclusa)